HENRI

SAUGUET

FRANCE-YVONNE BRIL



MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

SEGHERS

HENRI SAUGUET

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

HENRI SAUGUET

L'homme et son œuvre
par FRANCE-YVONNE BRIL
avec des écrits d'HENRI SAUGUET
Catalogue des œuvres
Discographie
Illustrations

Editions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE

Couverture dessinée par JEAN FORTIN

HENRI SAUGUET
par
FRANCE-YVONNE BRIL

A ma mère.

L'OISEAU A VU TOUT CELA

Automne 1939. — *La fumée, les incendies, le feu qui tombe : l'oiseau a vu tout cela. Et cependant il a continué son chant dans la nuit, puisque chanter, tel est son rôle.*

L'homme, éperdu, regarde le spectacle, cette alerte qui transforme le ciel parisien en un cauchemar d'enfer. La guerre — la deuxième qu'il vit — et l'inaction à laquelle il se trouve condamné, faute de se battre, l'ont refermé sur lui-même dans une sorte de stupeur, lui faisant chaque jour davantage prendre conscience de son inutilité, de sa fragilité aussi. Et ces avions que l'on aurait pu, le temps d'un rêve, confondre avec des étoiles, venus semer plus de malheur, plus de désarroi encore. Avec les pierres, n'est-ce pas toute une civilisation, sa civilisation qui s'anéantit ? — Les morts, les blessés,

la souffrance, les gémissements..., et l'homme, seul avec son angoisse.

C'est au plus fort de cet indescriptible désordre que l'oiseau a chanté.

D'un seul coup, l'homme comprend que ses doutes, ses découragements, ses inquiétudes, ses malaises sont vains. Vains ses scrupules, et injustifiés. La certitude fond sur lui, en même temps que les bombes sur l'horizon : il est oiseau, lui aussi. Ce signe, ce nouveau signe, venu littéralement du ciel, lui rend tout ensemble l'espoir, la force, l'existence, car il ne peut tromper.

... Et Henri Sauguet se remit à composer de la musique.

LA VIE

POUPARD, Henri, Pierre
dit HENRI SAUGUET

profession : Compositeur de Musique

né à BORDEAUX (Gironde), 6, rue Leyteire
le 18 mai 1901

de POUPARD, Auguste-Frédéric
employé de commerce
né à Saintes le 7 mars 1876
décédé à Libourne le 27 mars 1939

et de SAUGUET Isabelle-Elisabeth
sans profession
née à Bordeaux le 22 février 1879
décédée à Coutras le 15 février 1947

taille : 1,70 m
cheveux : chât...
yeux : marr...
signes particuliers : néant.

I. LA RENCONTRE

De la même façon que la grand-mère du Narrateur, si elle devait envoyer une carte postale, et plutôt que « des photographies de la cathédrale de Chartres, des grandes eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, (elle) se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photos de la cathédrale de Chartres par Corot, des grandes eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus »[1], pourquoi n'irions-nous pas à la rencontre d'Henri Sauguet par le truchement de degrés supplémentaires ? — Il y aura des objets pour nous parler de lui. — Des amis. — Des souvenirs. — De la musique, surtout. Mais son univers, circonscrit par eux tous, reste défini par son enfance.

1. M. Proust : *A la recherche du Temps perdu.* I : *Du côté de chez Swann.*

Tout d'abord la photo, que nous en dit-elle ? Rien que ne sache le mélomane habitué à le croiser dans les salles de concerts. Rien non plus qui pourrait le signaler à l'attention de celui qui ne le connaît pas. Nul ne passe plus inaperçu au premier abord, tant son maintien est effacé, son comportement modeste. De taille moyenne, la silhouette replète et légèrement inclinée est couronnée d'une chevelure blanche lissée avec soin. Un visage plutôt poupin, souriant, donne un profil aigu qu'un nez important et busqué (le nez des musiciens !) empâte plus qu'il ne le prolonge. Observons-le : les gestes volubiles, empreints parfois d'une sorte d'onction, s'achèvent aux mains courtes et charnues ; ils ont la même rondeur que les traits. Cependant, par les arcs rapides qu'ils tracent, ils viennent au-devant du regard qui, tout noir et brillant, perce les lunettes. Du coup la vivacité, la malice, l'acuité éclatent. Ce Monsieur si aimable, si « comme-il-faut », que cache son aspect neutre ? Que signifient ses bonnes manières ? La parole nous répond, comme il se doit, piquée de temps à autre, d'un imperceptible souvenir d'accent méridional, et c'est l'intelligence même, une intelligence faite de finesse et de subtilité, car l'intuition est son ressort. Elle dénonce le pittoresque, l'insolite, l'ironie, la liberté de la pensée. Qui est-il donc, lui dont l'apparente affectation n'arrive

pas à juguler complètement la spontanéité ? Chez qui la parfaite maîtrise qu'il a de lui-même ne peut étouffer la distance qu'il garde face à ses interlocuteurs ? Qui de manières surannées et, tout à la fois, d'une pensée si audacieuse, est la vie et la curiosité mêmes ?

C'est Henri Sauguet, compositeur connu, auteur d'une quantité de partitions dont certaines l'ont conduit à la popularité, l'un des personnages les plus spirituels et les plus célèbres de la Société dans laquelle il évolue avec l'aisance d'un enfant gâté, comme s'il était né dans ce milieu qui l'adule depuis des lustres. Peu de manifestations artistiques ou mondaines, officielles ou amicales, dont il ne soit l'une des vedettes, convié comme spectateur, y participant comme compositeur, pianiste, chef d'orchestre, ou comédien. Il appartient à ce noyau de privilégiés à qui revient de représenter leur pays en-deçà comme au-delà des frontières, puisqu'ils règnent sur l'expression artistique de leur temps. Esprit, culture, intelligence suffiraient sans doute à justifier la position que son talent lui fait occuper, comme à captiver son auditoire. Il n'est de bon mot, de situation cocasse, de propos inattendu dont il ne puisse revendiquer la paternité. Sa vie fourmille de détails piquants et de relations prestigieuses. Il a tout vu, tout lu. Mais, renfermé dans une amabilité circonspecte, il préfère

par exemple, à parler de ce qui pourrait trahir trop de ses pensées profondes, laisser la bride sur le cou à un savoureux talent d'imitateur qui semble soudain décupler le nombre de ses interlocuteurs. Et le tableau s'estompe dans la bonne humeur : une pirouette, un entrechat, une courbette, un baise-main. Il quitte son public et rentre chez lui. Car ouvert mais secret, sincère mais réservé, Henri Sauguet est le type même de l'homme que l'on ne peut découvrir avant de le bien connaître, et qu'il faut oser deviner pour aller à sa rencontre. Alors, mais seulement alors, la photo se transforme en portrait. La sensibilité prend le pas sur l'intelligence.

Chez lui. A Paris, ce n'est pas le cercle étendu de ses relations ; c'est celui, fermé, de ses amis, petit monde familier et plein de goût sur lequel régnait, despote somptueux et hautain, un extraordinaire chat de Perse. Cependant le téléphone, les importuns, les obstinés, les admirateurs, les bavards transforment trop souvent l'appartement installé au cœur de Montmartre en succursale des lieux mondains. Le vrai chez-soi d'Henri Sauguet, c'est sa maison de campagne : de vieux meubles enfermant des bouquets séchés ; une cuisine carrelée où l'on dîne face à l'âtre ; un jardin fruité, fleuri, feuillu ; des murs chargés à l'intérieur de tableaux et de dessins ; à l'extérieur de

chèvrefeuilles et de lierres ; des sols adoucis ici de tapis, là de pelouses ; une accumulation de bibelots qui, tous, rappellent un souvenir ou racontent une histoire ; un vrai grenier encombré de malles et de mystères. Tant d'années passées, tant de pensées enfermées, sont-ce elles qui ont tout imprégné de leur odeur ? On la hume avec délices et sans lassitude, mélange des senteurs les plus subtiles, où celles des fleurs rejoignent le parfum de la maison renfermée sur elle-même.

Elle ne surprend pas le visiteur déjà préparé à ce charme par le charme du voyage ; elle vient à sa rencontre insensiblement. De Paris, on traverse l'Ile-de-France, le Val-de-Loire, le Poitou, avant de s'engager du côté de la Gironde. On longe tout à tour des champs de blés et des vignobles, doubles symboles de la richesse et de la noblesse du sol ; on suit l'itinéraire du plus ancien pèlerinage, celui qui menait à Saint-Jacques-de-Compostelle par le détour de centaines d'églises romanes ; on traverse les provinces où le parler est le plus pur, l'air le plus doux, la lumière la plus transparente. Et lorsqu'on arrive, si ce n'est plus la froideur du pays d'oïl, ce n'est pas encore l'exubérance du pays d'oc. La volupté existe, mais ici elle doit se teinter de réserve et de pudeur. Par

celle de Joachim du Bellay, on atteint à la province de Montaigne et de Montesquieu.

C'est alors la découverte, à quelques kilomètres de Coutras, parmi les arbres, de l'odorante et vieille maison : le calme, ici un étang, là le cours nonchalant de la Dronne, une mare somptueusement vêtue de lentilles d'eau, plus loin une charrette de foin qu'on dirait échappée d'un tableau de Le Nain, tout participe à l'harmonie du cadre prometteur de l'existence à laquelle on est convié.

Henri Sauguet vit de longs mois chaque année, et depuis de longues années, dans cette demeure à la grâce ancienne, ni gentilhommière, ni manoir, encore moins château, si vraiment provinciale qu'elle pourrait, aux yeux d'un étranger instruit de la sensibilité et de l'esprit de notre pays, mais ignorant de ses aîtres, figurer exactement ce paradis, perdu, oublié : la maison française. Dès le seuil on est frappé par l'évidence : ce lieu, cette habitation, ce climat, ressemblent au maître du logis ; à moins que lui, façonné par tant d'années et tout l'amour qu'il lui porte, soit arrivé à cette curieuse osmose. Ces objets, ces bibelots, ces meubles, compagnons de son enfance ; ce jardin dont il s'occupe avec un tel soin ; ces fleurs sur l'éclosion desquelles il se penche si souvent, et avec tant de tendresse ; ce pays où il revient, dont il connaît chaque

détour, chaque fossé, chaque habitant, ne sont-ce pas là en vérité les témoins qui répondent, non seulement du cœur, mais de l'âme de Sauguet ? Il est né sous ce ciel, il a grandi non loin de ces horizons. Mais peut-être n'est-il devenu l'enfant de ce lieu où il a vécu toute sa jeunesse que parce qu'il a su lui demander aux heures de passion, de peines, de doutes, comme à celles de joie, de lui enseigner la vie.

Henri Sauguet, comme sa province, est pondéré, aimable, courtois ; il a horreur des outrances, des brusqueries, des inconvenances ; comme elle il possède un charme secret, d'une qualité bien définie : celle qui impose spontanément la sympathie, mais qui laisse peu à peu grandir l'affection et l'estime. Lorsqu'on l'a subie elle se fait goûter, puis savourer, et vous prend enfin aux rêts de sentiments plus profonds, plus rares, et définitifs. Car le cœur est bien le ressort essentiel de Sauguet, et sa manifestation fondamentale, la bonté ; à cela s'ajoutent la fidélité et le courage. Fidélité à ses amis, à ses goûts ; fidélité à soi-même, surtout. Courage de ce qu'il pense, de ce qu'il croit, de ce qu'il dit, de ce qu'il est. A partir de cela tout s'organise : à la douceur et à l'affabilité correspondent une certaine rigueur ; la réserve croît proportionnellement à l'intimité créée. Cela pourrait s'appeler une hiérarchie : c'est le patriciat de la sensibilité.

Henri Sauguet a passé le cap de soixante ans. Il se trouve donc arrivé à cette période de sa vie où l'homme est à l'apogée de sa maturité et en a conscience. Le calme a succédé aux angoisses et aux inquiétudes de tous ordres. L'enthousiasme s'est tempéré ; les choses et les êtres ont pris leur juste place, et leur importance. On se garde contre toute exagération par une philosophie sage, conquête d'une existence généreuse, et jamais la vie n'a autant valu d'être vécue. C'est peut-être le signe, pour un artiste, qu'est venu le moment de se pencher sur soi-même ; sa production est vivante, son œuvre en marche, irrémédiablement engagée, mais non définitive : car le mystère de la création est tel, et telle sa mobilité, qu'aucune synthèse n'en peut être tentée tant que demeure la possibilité d'une nouvelle page qui pourra remettre en question des positions ou des points jusqu'alors estimés intouchables.

Brillant causeur, il est disert d'après les uns, bavard suivant les autres. Car il aime parler, pour le plaisir et peut-être pour l'art. Modéré en tout, il tient sur la musique des propos dont la passion est contenue, mais qui ne demande qu'à exploser : *Je suis une oreille... Je sais que tout ce que j'ai pu apprendre sur un art qui demeure le mouvement même de mon âme*

aide beaucoup cette rencontre heureuse de la grâce... Et surtout, je suis oiseau, je ne suis pas ornithologue.

*
* *

Ainsi, bien vivant, ouvert à tous les courants de pensées et d'expressions, curieux de connaître le plus possible, ayant de son art une conception qui le laisse toujours disponible, indéfectiblement, farouchement libre et indépendant, Henri Sauguet ne peut, lorsqu'il réfléchit à son passé et s'il fait le point sur sa vie, s'empêcher d'admettre que sa réussite d'homme et d'artiste a été durement gagnée. Car son histoire publique, séduisante, flatteuse, éblouissante, pèse peu en réalité si on la compare à la richesse et à la profondeur de son aventure intérieure. A quoi lui aurait donc servi de connaître celle-là s'il n'avait vécu celle-ci ?

II. « JE SUIS UNE OREILLE »

Aussi loin que remontent ses souvenirs, ceux d'Henri Sauguet sont liés au monde sonore auquel il s'est éveillé dès sa plus petite enfance. On lui a conté souvent avec quel apparent ravissement il attendait, tout bébé, que sa mère chante pour l'endormir. Et ses premiers pas furent suscités par sa curiosité à aller écouter le flûtiau d'un chevrier qui passait quotidiennement devant sa maison. Le jour où personne ne se trouva auprès de lui pour le mener vers son ami, il eut l'audace et la force de se rendre seul à la fenêtre d'où il pouvait l'apercevoir et l'entendre : car plutôt que de manquer ce rendez-vous qui le plongeait dans une joie sans mélange, il préféra fournir l'effort auquel, gros enfant nonchalant, il s'était jusqu'alors refusé. De sorte que la musique accompagna, à la lettre, ses débuts dans la vie.

Mon oreille a grandi plus vite que moi-même, dit-il. De fait il sortait à peine de la toute petite enfance qu'il était déjà sous le charme du monde sonore qui l'entourait, le miaulement de son premier chat, le son des cloches, les cris de son jeune frère. Mais ce fut surtout le piano qui devait fixer son attention : il passait de longs moments près de sa mère lorsqu'elle chantait ou jouait, connaissant ainsi ses heures d'extase, jusqu'à la découverte de celles, meilleures encore, où d'auditeur il devint interprète ! Perché sur des coussins, c'était une joie véritable de taper sur le clavier ; ou disparaissant à l'intérieur de l'instrument, une autre, au moins aussi vive, d'inspecter ces horizons de cordes inquiétants et attirants, si attirants pour de petits doigts incapables de résister à leurs sortilèges, qu'ils éveillèrent la vigilance, la sévérité,... et les fessées des parents. Peu importe, on lui interdisait de s'amuser à jouer de la harpe et de reproduire de cette façon les sons qu'il entendait, tout petit enfant de chœur, à la tribune de Sainte-Eulalie, sa paroisse ? Il se débrouillerait tout seul. Et c'est ainsi que la première manifestation créatrice d'Henri Sauguet fut d'un constructeur : il transforma une boîte de carton et des ficelles, non en camion à traîner, mais en un instrument sur lequel, roi David en miniature, il accompagnait des airs qu'il chantait à tue-tête, s'ins-

pirant du répertoire de sa mère ou de celui de la messe dominicale.

Quelles furent les réactions des jeunes parents devant ces inlassables manifestations d'intérêt ? Celles d'un couple tendu tout entier vers le bonheur de ses enfants. Tout d'abord, ils confièrent au Père Noël le soin d'offrir une cithare à leur aîné ; il put ainsi donner un cours efficace à sa maladroite fantaisie ! Puis, ils le conduisirent à un professeur — celui de sa mère, Marie Bordier — chargé de lui enseigner les rudiments du piano et du solfège. Que pouvaient trouver de mieux ce père et cette mère si tendrement penchés sur leurs enfants pour leur réserver l'avenir le plus protégé et le plus heureux, que favoriser la perspective d'embellir l'existence de celui qui paraissait éprouver un tel penchant pour la musique, en cultivant cet art d'agrément. C'était un gage de joies pour l'avenir, celles mêmes que connaissait la jeune mère, dont la voix était si harmonieuse et agréable ; et son époux s'intéressant à la musique et à l'opéra en particulier, à ce point qu'il était sans cesse à l'affût des gramophones les plus perfectionnés, et des disques nouveaux.

La petite enfance du futur créateur n'eut donc rien de très différent de celle de ses contemporains ;

comme eux il grandit en âge et en taille beaucoup plus rapidement qu'en sagesse. Turbulent, insupportable, désobéissant, entraînant son jeune frère dans ses sottises, il n'avait rien de l'enfant modèle s'il faut l'en croire. Mais chaque fois que, volontairement ou non, il se retrouvait au seuil de ce monde dont il pressentait que, déjà, il lui appartenait par privilège, il connaissait d'étranges et inexplicables bonheurs. Ses progrès en piano furent assez rapides pour qu'il soit devenu capable en peu de temps d'accompagner sa mère ; et lui-même découvrait bientôt de nouvelles joies en écoutant l'orgue au cours des services religieux. Aucune remontrance du curé ne put jamais avoir raison des fous rires intempestifs de son enfant de chœur ; ils étaient la seule faculté dont le garçonnet voué au silence disposait pour traduire un plaisir sans mélange, celui dans lequel le plongeait la musique de Jean-Sébastien Bach.

Pourtant, et s'il n'y avait là aucun fait très extraordinaire, si ce n'est un don incontestable pour le piano et un goût très prononcé pour la musique, assez rare il faut en convenir chez un enfant qui n'a pas atteint sa dixième année, le bouleversement dont allait dépendre toute sa vie était proche. La révélation d'un monde inconnu, mystérieux, mais qui tout d'un coup répondrait à des questions et des désirs informulés,

ouvrirait un univers encore insoupçonné, transformerait l'enfant-récepteur en un être complice, lui donnant comme les prémices d'une initiation. Henri Sauguet se rappelle comme d'un événement tout récent cette première confrontation avec la Musique :

Un soir, sur le petit piano aux bobêches grelottantes, je fus pris en étudiant la Rêverie *de Schumann d'une sorte de tremblement inexplicable. Une succession d'accords me faisait littéralement frissonner. Je ne pouvais me détacher d'elle. Je la craignais tout en ne cessant de la caresser. Et une nostalgie s'empara de moi. Je me mis à pleurer, à appeler « Maman ». Celle-ci accourt, me trouve en larmes. — « Qu'y a-t-il ? Qu'as-tu ? » — « J'ai peur », expliquai-je parce qu'en vérité je ne pouvais expliquer ce que je ressentais. Ma grand-mère survint : « Cet enfant se rend malade. Cette musique le rend malade... ». Malade, malade... Malade ? Je l'étais, et pour la vie ».*

Dès lors, ce fut un enfant différent, ou tout au moins un enfant que son entourage regarda un peu différemment, et avec une légère inquiétude. Les parents décidèrent de pousser ses études traditionnelles et de trouver à ce fils trop sensible de nouveaux centres d'intérêt : entre autres, le service d'enfant de

chœur pourrait le préparer à la première communion ; son travail d'élève de l'école primaire l'amènerait en même temps au certificat d'études. On pourrait parler d'avenir, évoquer une situation future. Au milieu de ces préoccupations, la musique perdrait vite son importance ; tout au moins, elle reprendrait sa juste place.

C'était sans compter sur la ténacité de l'enfant. Outre les chants liturgiques qui lui plaisaient de plus en plus, Henri commençait à connaître des « artistes », en l'occurrence l'organiste de sa paroisse et son accompagnatrice, Mlle Loureau de la Pagesse, qu'il convainquit de lui donner des leçons. Mis devant le fait accompli, les parents bien que mécontents du tour supplémentaire que leur avait joué cet aîné décidément difficile à comprendre et à guider, ne s'opposèrent plus à la poursuite des études de piano si, en échange, Henri promettait de travailler en classe. Il promit. C'est ainsi que, cahin-caha, il arriva à l'âge de la communion, moment important de sa jeunesse puisqu'il posa la question s'il entrerait ou non dans les Ordres. En réalité, l'enfant se dirigeait vers l'accomplissement de ce qui grandissait en lui, et dont il sentait peu à peu que c'était d'une vocation, non religieuse, mais tout aussi impérative, tout aussi exigeante, qu'il était l'objet.

Il a douze, treize ans. Il continue le piano. Il

joue parfois la comédie. Il découvre enfin le théâtre musical grâce au phonographe à changement automatique — le dernier en date — rapporté par son père. Les deux œuvres qui lui sont révélées, *Carmen* et *l'Arlésienne*, fixent alors, en quelque sorte, le pays spirituel qui sera le sien désormais, *celui dont le monde des sons n'est qu'une des clés. Il est le domaine de la poésie, non de la poésie formelle, mesurée, académique — ou seulement architecturale —, la poésie qui transfigure les êtres et les choses, la poésie qui est le langage du cœur, non des sens ou de l'intelligence.*

Après celui de Schumann, c'est donc un nouveau choc qu'il reçoit : si le premier l'éclaire de façon plus ou moins raisonnée sur sa prédestination, celui-ci lui en fait prendre conscience. Aussi, très sûr de lui, demande-t-il à ses parents d'entrer au Conservatoire. Nouveau conciliabule familial. On imagine les supplications, les bonnes raisons, les promesses du garçonnet qui, déjà, fait preuve d'une louable suite dans les idées ainsi que dans les moyens à prendre pour obtenir satisfaction. Hésitations, scrupules. Il emporte enfin la bonne nouvelle, et se prépare au concours d'entrée. D'arrache-pied, Henri travaille, travaille, afin de donner au morceau imposé, une valse intitulée *Fraises au Champagne*, tout le brillant, l'entrain et l'éclat désirés. Cette valse devra être heureuse, comme l'avenir. Avec

une impatience fébrile, Henri marque les jours qui le séparent de ce mois de septembre si attendu.

C'étaient des jours qui comptaient, en effet, et face à eux quel poids pouvaient peser les désirs d'un petit garçon ? Il n'y eut pas besoin d'arriver en septembre pour être fixé ; le 2 août, les valses et les projets étaient balayés d'un seul coup. En fait de *Fraises au Champagne*, ce furent le départ du père, les larmes de la mère, la fermeture du piano ; la vie d'adulte commençait tôt pour l'enfant. 1914 faisait d'Henri Sauguet le chef d'une famille démembrée. Elève à l'école primaire supérieure, seul soutien d'une mère éplorée et d'un frère bien jeune, il dut avoir beaucoup de courage. Mais, bien que très protégé, il savait déjà que la vie consiste essentiellement dans la coexistence plus ou moins pacifique, plus ou moins réussie du bonheur et du malheur. — Un concours de circonstances tout à fait exceptionnel, fait-divers hors série, le lui avait appris : il lui arriva, en effet, de participer comme enfant de chœur à la grandiose cérémonie du mariage de l'une des jeunes filles de Bordeaux les plus en vue. Trois semaines après cette fête, il se retrouva, sous le même habit, chantant l'enterrement de la jeune femme... — Aussi est-ce d'un pas décidé qu'il prit le chemin de son école,

obtenant seulement de continuer à faire du piano dans ses moments de loisirs.

Un journaliste expliquait un jour, se piquant de psychanalyse, que Charles Chaplin était devenu ce qu'il est grâce aux fessées innombrables qu'il avait reçues durant sa triste enfance. Ceci n'est peut-être pas tout à fait faux. Et Henri Sauguet, s'il est devenu lui-même, c'est peut-être en partie à sa jeunesse difficile qu'il le doit. Non qu'il ait été privé d'amour : sa mère était la plus tendre et la meilleure qu'on puisse avoir. Mais il faut tout de même une certaine force d'âme lorsqu'on n'a pas quinze ans pour renoncer à la réalisation de ses rêves les plus caressés, les remplacer par des travaux pour lesquels on n'éprouve pas la moindre attirance, et accepter une telle situation avec bonne humeur.

De l'école, il passa rapidement à des tâches lucratives, et le premier métier du jeune garçon le mena chez un avoué où il était saute-ruisseau. Mais comme il paraît que sa destinée serait toujours inséparable de l'art, son premier bureau fut situé au-dessus de la chambre où Goya était mort. Ces coïncidences l'aidaient sans doute à supporter une brutale prise de contact avec la vie et ses réalités : ayant grandi dans un foyer particulièrement uni et amoureux, il se trouvait tout

d'un coup confronté avec d'incompréhensibles et sordides histoires de successions, d'adultères, de procès : on imagine le choc que ces découvertes durent infliger à la sensibilité, déjà très grande, de l'adolescent. Son refuge ce fut, encore une fois, la musique qui le lui fournit. Il mesura ainsi vraiment l'importance qu'elle avait déjà prise dans sa jeune vie ; car il ne pouvait plus confondre avec un caprice, une distraction, voire un penchant, cet élan passionné qui lui donnait tant de force pour lutter, et tant de courage pour attendre.

Attendre. Que signifiait ce mot ? Le savait-il lui-même, seulement ? Mais à cet âge, attendre et espérer sont synonymes (plus tard aussi, d'ailleurs) : la paix, l'aisance revenues dans la famille en même temps que le père, l'indépendance, la musique... Toutes ces choses étaient imprécises, mêlées, désirées. Aussi malgré les privations, malgré la tristesse ambiante, vivait-il soutenu par une sorte de rêve éveillé et solitaire, en continuant son travail : un coup de foudre allait lui démontrer qu'il n'était peut-être pas éloigné de la réalité. Il se nomma Claude Debussy ; l'éclair qui le déclencha, *La Fille aux cheveux de lin*. Ce fut une révolution. Intransigeant, tout d'une pièce, le jeune garçon ne pense plus qu'à ce dieu qu'il se met à adorer, collectionnant ses photos, cherchant à connaître tous les détails qui pourraient le concerner. Il copie ses

propres attitudes sur celles qu'il pouvait connaître de son idole et bien entendu, rejette farouchement toute autre musique que la sienne. Il dut lui écrire une quantité impressionnante de lettres, avant qu'il se décidât à en poster une seule. Celle-là arriva square du Bois de Boulogne le 23 mars 1918 : le matin même où le compositeur quittait ce monde.

La déception de ne plus jamais pouvoir espérer rencontrer celui qu'il reconnaissait dorénavant comme son maître, la tristesse de l'avoir perdu avant même de l'avoir trouvé, ne découragèrent aucunement l'adolescent qui, grâce à sa curiosité renouvelée pour l'art et la culture, principalement ceux de son temps, le retrouvait vivant au travers des artistes qu'il découvrait. Tout en travaillant l'orgue avec le plus grand sérieux, sous la direction de Paul Combes qui avait été le maître de l'illustre Joseph Bonnet, il apprenait à connaître les poètes — Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Maeterlinck — ou les peintres auxquels Debussy s'était attaché. Et le temps que son emploi de bureau lui laissait libre, il le consacrait, outre les services de son nouvel état d'organiste à l'église de Floirac, banlieue proche de Bordeaux, à connaître et partager les activités artistiques de sa ville. Il ne faut pas oublier en effet que, jusqu'à la fin de la guerre, Bordeaux joua le rôle de capitale de la France, les

grands services administratifs de Paris y ayant été évacués : la ville offrait une vie d'assez grande qualité pour qu'y soient attirés les artistes en renom. C'est ainsi que Sauguet put voir les personnalités locales et des célébrités comme Saint-Saëns et Francis Planté qui, à l'issue d'un concert, s'embrassèrent en mêlant leurs barbes. Grâce à la pratique fréquente de l'orgue, il pressentit que sa vocation n'était pas d'être interprète, mais compositeur. Et bien qu'il eût cherché à s'éclairer sur les mystères de la composition musicale avec des traités, des ouvrages spécialisés et la lecture de nombreuses partitions classiques, il savait que de sérieuses bases lui manquaient. N'était-ce pas le moment de mettre bon ordre à tout cela ?

Armistice. — Ce mot magique dut sonner aux oreilles de Sauguet comme la liberté. Son père revint, la famille était à nouveau réunie et joyeuse. Mais sans doute était-ce son temps, à lui, de partir. On lui signala un emploi temporaire à la Préfecture de Montauban : il s'y rendit, puisque le recensement des logements, des blessés, des pensionnés signifiait pour lui la possibilité matérielle de suivre son chemin ; et surtout parce qu'il y savait retrouver Joseph Canteloube. Le compositeur, ayant eu connaissance de quelques-uns des essais du jeune homme, s'était offert à enseigner sérieusement son métier à ce néophyte

si doué. Ainsi, des premiers principes solides de la composition aux mystères de l'écriture, Sauguet passa par le terrible Traité d'harmonie de Dubois et affermit ses connaissances en étudiant de plus près les œuvres de Bach, Wagner, Vincent d'Indy et, comme de juste, Debussy. Mais ce n'était pas tout et une nouvelle trouvaille allait transformer l'apprenti compositeur.

Les grandes émotions que nous causent l'Art, lorsqu'elles sillonnent notre vie, sont souvent révélatrices. Quelles ont été celles de Sauguet jusqu'alors ? Une pièce poétique, la *Rêverie* de Schumann, lui a découvert l'existence d'un univers en marge du monde ordinaire des hommes, du monde à trois dimensions. Elle a épanoui en lui un sens supplémentaire auquel il était prédestiné, en même temps qu'elle l'a assuré de la réalité de la Beauté. Puis est venue une page également courte et simple, *la Fille aux Cheveux de lin*, le persuadant « en clair » de ce qu'il soupçonnait, à savoir que cette « liberté lucide » dont il rêvait de façon plus ou moins explicite, le jeune homme pouvait l'acquérir, que c'était elle qui répondrait à tant d'aspirations secrètes, qu'elle consacrerait tant de chimères. Cette fois ayant tout d'un coup la connaissance de la musique de Satie, de certaines pages du *Groupe des Six*, et des idées de Cocteau, Sauguet se sent directement concerné. D'auditeur il devient agissant,



Soldat, en 1940...

« Symphonie Expiatoire : la guerre inutile qui rend le musicien inutile... »



Avec Jacques Dupont, l'ami et le peintre du merveilleux. Conversation autour de la symphonie allégorique : *les Saisons* (1951).

il est dorénavant partie active et bien heureux d'apprendre que les sinistres interdictions de M. Dubois, avec lesquelles d'ailleurs ses dieux ont pris bien des libertés, sont incompatibles avec cette nouvelle vie à laquelle il est promis. Les forces de sa jeunesse, décuplées par la fin de la guerre, devaient s'exercer d'autant plus efficacement. Et voilà qu'il trouve *une musique dictée par la vie, la jeune vie, débarrassée de toute littérature, liée au classicisme par sa mesure, et clarifiée, concise, libre de toute contrainte esthétique ou académique, voulant réinstaurer la musique française sur ses autels, et nettement projetée en avant.* C'était peut-être cela que signifiaient les verbes attendre et espérer que, plus ou moins à son insu, il conjuguait depuis quatre ans.

Parti pour Montauban au lendemain de l'Armistice, il y concilie donc sa vie matérielle avec un travail acharné sous la « tendre férule » de Joseph Canteloube à qui il arrive bien de s'inquiéter de temps à autre que les préoccupations du jeune homme lui fassent goûter avec un peu trop d'intérêt au nouveau courant musical et artistique. N'en vient-il pas à remplacer le Traité de Dubois — ce bréviaire — par *Le Coq et l'Arlequin*. Méfiance du maître. Enthousiasme de l'élève. Un enthousiasme mitigé de craintes et de nostalgies, pourtant : il lui aurait coûté d'abandonner

définitivement ses « maîtres », Debussy et Ravel, autant qu'il lui aurait paru illogique et injuste d'ignorer les jeunes, ceux qui représentaient l'avenir.

Mais Henri Sauguet ne tarde pas à se languir de Bordeaux d'où lui arrivent — surtout par Louis Emié avec qui il correspond régulièrement —, les échos d'une vie autrement ouverte que celle qu'il mène... lorsqu'il est brusquement avisé de la suppression de son emploi. Il regagne donc sa ville natale en larmes, si grande fut toujours, et est restée, sa peine à quitter les lieux où il vit et s'attache, mais il la regagne. Il retrouve une atmosphère bien différente de celle qu'il a quittée : l'art moderne, l'avant-garde, le jazz, le cinéma ont envahi joyeusement chaque rue, chaque maison, jusqu'à la sienne que ses parents ont mise au goût du jour !

Le premier cap de sa vie est doublé. Henri Sauguet ne s'y est certainement pas arrêté : la vingtième année n'est pas celle des bilans ni des retours en arrière, mais celle de l'espoir. Avec le recul, combien il nous semble alors justifié : son caractère s'est forgé, ses amitiés dessinées, sa vocation affirmée. Quelle accumulation de certitudes, quel amas de promesses, que de provisions ! Il était prêt, bien sûr, à poursuivre courageusement les emplois qui devaient assurer son

existence matérielle. Mais surtout, sortant définitivement de l'adolescence, il se trouvait au seuil d'une vie nouvelle à tous points de vue : elle allait lui offrir une quantité d'êtres parmi lesquels il choisirait ses plus chers amis ; elle lui préparait une série d'événements dans lesquels il aurait peu à peu un rôle à jouer ; elle devait enfin, et en quelques années, le révéler à soi-même et à un entourage qui ne cesserait désormais de s'accroître, l'imposant comme un créateur. Comme l'oiseau qu'il était en réalité.

III. « JE SUIS OISEAU »

Le merle siffle, l'hirondelle gazouille, le coq de bruyère dodeldit, le rossignol gringotte, l'homme chante,... et l'enfant crie. Comme tous les enfants, Henri Sauguet crie, fort et faux ; et comme la plupart d'entre eux, lorsqu'ils ont vu de grandes personnes jouer sur un piano et s'essayant à les imiter, il s'installe lui aussi et s'amuse à faire naître des sons. Donc, en même temps que l'enfant-oreille aiguisait son sens d'imitation, un enfant-oiseau se développait : l'invention, puis l'organisation de ces sons suivant sa propre imagination devait rapidement devenir une sorte de second langage.

On connaît de façon à peu près précise le phénomène du développement physiologique de l'être humain. La psychologie a permis d'établir un nombre

important de probabilités pour suivre son évolution intellectuelle et affective. Mais le processus de l'invention créatrice, passé le stade du jeu, qui pourrait le décrire ? Voire en suggérer les phases ? Le mystère est total. Ce qui est sûr, c'est que l'être jeune à la recherche de soi-même a besoin de se créer son propre univers émotionnel. La raison n'est pas autre dans le fait que tant d'adolescents écrivent des vers ou des pièces de théâtre, composent pour piano ou pour guitare, et négligent telle activité pour une autre : feux de paille nécessaires à la détermination d'une personnalité, ces oiseaux pour une fraction de temps redeviennent, aussi vite, des petits d'hommes, parlants, rieurs, pleurards, amoureux, extériorisant ainsi ce que le travail, le sport ou la méditation n'ont pas draîné. Amoureux, pleurard, rieur, parlant, nous avons de bonnes raisons de penser que Henri Sauguet a été tout cela. Qu'il a travaillé, médité. Mais ce dont nous sommes certains, c'est que la réunion de ces activités, pas plus qu'une seule d'entre elles, n'arrivait à lui créer cette sensation dont il avait pressenti la plénitude en découvrant la musique, et que l'invention de sa propre musique lui ferait atteindre. L'organe créa la fonction, et cet organe se nomma l'orgue (foin des jeux de mots !). On sait à quel point Sauguet aima jouer du piano. Mais il n'y fut jamais assujetti à des

nécessités imposées, comme ce fut le cas avec l'orgue de la paroisse de Floirac. Il avait une quinzaine d'années : les improvisations auxquelles sa charge l'obligeait l'aidèrent à s'éclairer sur sa vocation de créateur et non d'exécutant. Du coup, et avec les outrances de son âge, il caressa tout de suite les plus grandes ambitions, puisqu'il n'envisagea pas moins que de mettre en chantier un opéra sur l'*Iliade*.

Muse, chante la colère d'Achille,

commençait le prologue... Nul ne connaîtra jamais davantage de ce monument ! — Dès lors, il se cherche, composant coup sur coup un *Poème étrange*, des *Esquisses* dans la manière debussyste qu'il venait de découvrir. Elles étaient trois : *Reflets sur feuilles*, *Enfants au soleil* et surtout *Barques au clair de lune* qu'il joua en public au cours d'un concert de charité. Enfin, et pour rester dans la lignée de l'inspiration de son idole, il écrit un poème préraphaélique, *la Fiancée du Soleil*, et commence à transformer en opéra une œuvre de Maeterlinck (évidemment !) : *Alladine et Palomides*. — On le voit, les titres avaient alors une importance primordiale. Il assure à présent que c'est une chance qu'eux seuls subsistent. Faisons-lui donc crédit, mais ne manquons pas de remarquer au

passage cette juvénile prédilection pour la musique lyrique. Tout ce temps n'était du reste pas perdu. Il préparait celui que nous nous essayons à retrouver et auquel nous arrivons, celui de la nouvelle vague, celui des années 1920.

L'approfondissement de son métier avec Canteloube venant de pair avec la découverte de l'art de son temps, avait opéré un mélange curieux chez Sauguet qui, du debussysme, passe à une avant-garde cubiste. On sent aux œuvres qu'il crée alors l'effervescence dans laquelle il vit : une suite de mélodies sur les poèmes arméniens de Nahabed Koutchak ; *Le Tabac à priser* sur un poème d'Apollinaire ; une autre série sur des poèmes de Cocteau ; sa curiosité ne cesse de s'aiguiser. Il découvre également Claudel et lui demande l'autorisation de mettre en musique quelques passages de *Connaissance de l'Est*. La réponse lui conseille de s'arranger avec celui qui avait été le secrétaire et était devenu l'ami du poète : Darius Milhaud, en effet, avait entrepris un travail identique. Henri Sauguet était déjà habitué aux signes que semblait lui faire son destin. Il ne manqua donc pas cette occasion d'entrer en relations avec le compositeur dont il admirait tant la fougue et la personnalité au sein des « Six ». Réponse de Milhaud : il lui demande de lui faire connaître sa musique. Sauguet ne se fait

pas prier. Ce fut le début d'un échange de lettres et de paquets qui allait cimenter une amitié naissante et dont plus de quarante ans n'ont pu atténuer la vivacité. Ce fut aussi pour le jeune provincial l'aiguillon qui le poussa à se surpasser, afin de se montrer digne de tout l'intérêt témoigné par cet aîné, ce Parisien, cet homme déjà connu, et que lui admirait tant. Il se sent des ailes. Et, sur une sorte de coup de génie, médite et compose une suite de pièces pour piano avec lesquelles il devient réellement son maître. Il les intitule *Françaises*. Avec elles, sa vie de compositeur vient d'éclore. Elles définissent en effet les grandes lignes d'un style et d'une conception esthétique auxquels il demeurera fidèle, à travers les recherches et les trouvailles de toutes sortes dont son œuvre est le témoignage, comme à travers une évolution qui paraît désormais inévitable. Dans le même temps, il répond au « Groupe des Six » en créant avec le poète Louis Emié et le compositeur Jean-Marcel Lizotte le « Groupe des Trois » : la première manifestation organisée sous ce vocable provoqua un beau scandale. Les suivantes — mais y en eut-il beaucoup ? — tombèrent dans l'indifférence la plus complète. Qui, à Bordeaux, se souciait de Satie, des Six, de Prokofiev, Falla, Bartok, Schœnberg, Webern ? Déconvenue des compères qu'une lettre de Darius Milhaud allait faire oublier ; il invitait

son jeune ami à passer quelques jours à Paris. Ils feraient ainsi connaissance, à la faveur d'un programme tentant : *Pierrot Lunaire*, les Ballets Suédois, le Bœuf sur le Toit, Jean Cocteau ! Les multiples visages de la diplomatie prirent le pas sur celui, unique, de la vérité. Après avoir prévenu son employeur d'une maladie ; ses parents d'un mariage qui réclamait dans une lointaine campagne ses talents d'organiste ; et emprunté à un oncle de l'argent sous un prétexte aussi ingénieux qu'imaginaire, Henri Sauguet, prenant décidément ses distances avec ses habitudes, s'intégra à un groupe de footballeurs qui allaient disputer un match à Paris, et débarqua un dimanche matin, éberlué, courbatu, intimidé, mais heureux, gare d'Orsay d'abord, chez Milhaud ensuite.

L'émerveillement, l'éblouissement que furent ces trois jours, il ne put vraiment les mesurer qu'en reprenant une vie que, jusqu'alors, il avait trouvée si pleine d'intérêts. Quelle grisaille, quel ennui, après ce qu'il avait vu ! Il décida, pour se donner le change, de lire beaucoup, de composer chaque fois qu'il en aura la possibilité, et de rêver... jusqu'au jour où la réalité dépassa l'imagination, une fois encore personnifiée par Darius Milhaud.

Ce ne fut pas une tâche très aisée pour Henri

Sauguet que de convaincre ses parents : le jeune homme curieusement vêtu de blanc des pieds à la tête — celle-ci étant surmontée d'un immense chapeau de planteur brésilien — qui lui avait rendu visite, était passé trop peu inaperçu dans les rues bordelaises pour inspirer confiance. Quel crédit pouvait-on accorder à ses promesses ? Il avait parlé d'avenir, d'ambition, de talent. L'avenir ? Henri ne prenait pas le chemin de préparer très brillamment le sien. Et ce n'était pas la relative célébrité locale que lui avaient value ses récentes relations, ses concerts plus ou moins ratés, qui pouvait suffire à imposer un problématique talent et faire oublier que sténo-dactylo il était, et sténo-dactylo il risquait longtemps de demeurer. Il y avait, bien sûr, cette *Fausse alarme*, une mélodie, sa première œuvre imprimée. Mais établit-on toute une vie sur des bases aussi fragiles ? Vraiment l'ambition d'Henri était limitée ; et cette stagnation ne tarderait pas à devenir inquiétante.

Ici, à défaut d'ambition, ce furent ses connaissances historiques qui le servirent, et un goût du déguisement qu'il allait retrouver souvent au cours de sa vie. Déguisement moral, il s'identifia rapidement au cardinal de Richelieu pour lequel il a gardé une énorme admiration. Donc, devenu stratège, il entreprit une démonstration qui fit, avec lenteur et sûreté,

progresser dans l'esprit paternel l'éclatante évidence : ce n'était pas Henri qui était sans avenir, c'était Bordeaux ! On ne peut réaliser une ambition qu'à Paris, surtout lorsqu'on sait que la capitale abrite la maison-mère de la Société des Grands Magasins Paris-France dans laquelle travaille le chef de famille. A force de déployer en souplesse des arguments irréfutables, le cardinal eut raison des réticences ; il fut même averti un beau jour qu'il pouvait se mettre en route, la Société acceptant de le prendre en stage et de lui inculquer une formation de parfait chef de rayon. Le cardinal acquiesça dignement et promit même de ne plus s'occuper de musique. Il jura que son ambition serait réalisée... — le cardinal n'en était plus à un serment près — et une fois de plus partit en pleurant.

Avec les larmes les promesses séchèrent vite. Mais la vérité n'était pas aussi rose que les rêves, et Paris pas tout à fait aussi accueillant qu'il l'avait paru naguère. Ce dut être bien dur pour ce jeune homme timide de se retrouver seul dans sa chambre d'hôtel, avec pour toute perspective, un horaire draconien à respecter au rayon de bonneterie de la Société Paris-France. Milhaud était absent. Qui connaissait-il, à part lui ? Cocteau, qu'il avait entrevu. Il lui téléphona courageusement pour lui signaler son arrivée. Las !

Nouvelle déconvenue : Marcel Proust venait de mourir, et Cocteau demandait à Sauguet de remettre sa visite.

Henri Sauguet est de la race des hommes à qui les difficultés donnent des forces ; il savait déjà que le salut vient au moment où l'on désespère de jamais le rencontrer. Il s'arma de patience, se familiarisa avec les problèmes de bonneterie, apprit même que Max Jacob dont il aimait tant la poésie était passé par ce même rayon quelque vingt ans auparavant, ce qui ne pouvait manquer d'être d'un certain réconfort, et il attendit. Il eut raison. Darius Milhaud, une fois rentré à Paris, s'empressa de le voir, et de lui faire rencontrer Charles Kœchlin pour que ce grand musicien lui serve de guide et de maître ; enfin, il le mit en rapport avec Erik Satie.

De nouvelles relations, des amitiés qui allaient compter de façon définitive, des découvertes d'ordre artistique capitales, leur conjugaison allait déterminer en peu de temps l'orientation de la jeune carrière de Sauguet. Rappelons encore une fois, et pour n'y plus revenir, qu'il ne disposa, pour s'adonner à la composition, que d'un temps extrêmement limité, obligé qu'il fut, pour de nombreuses années encore, à consacrer ses journées à des besognes alimentaires. L'important dans tout cela n'est pas la force de volonté dont il dut

faire preuve pour, la journée de travail terminée, s'astreindre à un autre travail, au lieu de profiter des distractions normales à son âge. L'important est la certitude qui ne le quitta pas : il ne pouvait échapper à son destin.

Il travailla donc, et une fois encore, sur l'inévitable Dubois. Charles Kœchlin ajouta pourtant à ce triste enseignement le sien propre, et lui ouvrit le Traité d'harmonie qu'il venait de terminer. Puis, ce fut la constitution du fameux Groupe d'Arcueil qui se rencontra un peu partout, sauf à Arcueil ; avec Satie, les conversations avaient le tour familier et peu protocolaire de leur cadre : la brasserie ou le café. En peu de temps un concert fut organisé à la Sorbonne : le programme comprenait des œuvres de Maxime Jacob, Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière et Henri Sauguet. Cocteau présidait ; Satie présentait. Les auditeurs, du même âge que les compositeurs, leur firent un triomphe. C'est ce même programme qui, répété devant un public typique du boulevard Saint-Germain, cette fois, dans une baraque en planches appelée « La Chimère » et qui fut le premier théâtre de Gaston Baty, devait avoir des répercussions inattendues, offrant d'un coup à Désormière la place de second chef aux Ballets Suédois ; à Maxime Jacob, la musique de scène de *Voulez-vous jouer avec moâ ?* de Marcel Achard. Quant

à Sauguet, il y rencontra Mme Bériza : elle le revit, s'intéressa à ses projets, comprit les aspirations du jeune homme, et sans s'occuper d'autre chose que de sa décision subite, lui demanda de mettre immédiatement en chantier l'opéra dont il venait de lui exposer le propos. Sauguet accepta. Et c'est ainsi que, trois mois plus tard, en même temps que celle du *Plumet du Colonel*, commençait la carrière publique du cardinal de Richelieu qui, décidément, arrivait à ses fins..., en déclenchant une quantité mémorable de drames en tous genres. L'importance de l'événement vaut qu'on s'y arrête, ne fut-ce qu'un instant.

Cela ressemble à une mêlée, à un film d'aventures, à un rêve, à tout sauf au début d'une carrière. Tant que les répétitions se firent au piano, ce ne furent que congratulations, sourires, amabilités réciproques. L'on allait même, dans l'euphorie ambiante, jusqu'à comparer le compositeur à Mozart ! Dès la première lecture d'orchestre — Ernest Ansermet était au pupitre —, tout changea d'un coup ; les fautes de copies, ces inévitables fautes qui parsemaient le matériel et que, inexpérimenté, naïf, Sauguet n'avait pas cru bon de corriger, retournèrent les esprits : sanglots, déception, fureurs. Chacun accusait l'autre et le rendait responsable de la catastrophe à laquelle on courait. Il s'en fallut d'ailleurs de bien peu qu'elle se produisit.

Mais la Providence et le cher et dévoué Désormière, veillaient. On corrigea la musique. Les colères s'apaisèrent. L'honneur fut sauf et le succès consommé, pour la plus grande joie de chacun. Les parents de Sauguet se rallièrent enfin aux raisons de ce fils dont ils n'allaient cesser désormais d'être fiers et qui, avec prudence, lenteur et sagesse, pénétrait dans les milieux musicaux de Paris. Il fit ainsi la connaissance du comte Etienne de Beaumont, de Léonide Massine. Le *Plumet du Colonel* marquait le début d'une période faste, et pour la première fois Henri Sauguet, avant que se termine 1924, recevait une commande payée. Ceci le remplit enfin d'une sorte de certitude, de confiance en l'avenir : et cette année donc on joua *Les Roses*, son premier ballet, inspiré de la valse d'Olivier Métra.

IV. COMME S'IL EN ÉTAIT DE NOTRE VIE AINSI QUE D'UN MUSÉE...

1924. — Son aventure solitaire est terminée. Ou plutôt, parallèlement à la rencontre de son art, il va à celle de l'amitié partagée. L'homme secret s'exprimant par la musique se doublera dorénavant du personnage social qui aidera à sa réalisation complète. Ces deux aspects de la personnalité d'Henri Sauguet, à la fois complémentaires et indispensables, sont devenus inséparables.

De fait il ne cessera plus de se vouloir accompagné. Par la vie elle-même, tout d'abord. C'est un besoin physique pour Sauguet que d'en percevoir le frémissement, le grouillement : que ce soient le va-et-vient familier de sa maison au milieu de l'agitation et de la rumeur qui montent de son quartier parisien jusqu'à son étage, ou les bruits multiples de sa campagne : il les aime, voire les recherche, leur demande para-

doxalement une certaine paix ; que ce soient surtout ses amis dont la présence lui vient en aide, stimulante et bienfaisante : il se sent plus libre, sans doute, lorsqu'il est pris à toutes ces attaches, lié à tant de sentiments fidèles. Ce terme de fidélité tient une grande place dans l'existence du compositeur ; chacun de ses actes ramène à ce propos qui pourrait n'être qu'un trait de caractère et qui se trouve, en fait, correspondre comme sa musique à un mouvement de l'âme : les idées qu'il adopte ou professe ; les sentiments qu'il accorde ou accepte ; les goûts qu'il ressent. Même ses passions : elles ont succédé aux coups de foudre de son adolescence. De ceux-ci il n'a rien oublié, rien renié ; à celles-là il restera fidèle désormais, chacune venant s'ajouter à la précédente, comme pour l'enrichir et non pour la détruire. Plutôt qu'un désenchantement, de son expérience quotidienne il a su tirer une sorte de connaissance. Joies, peines, plaisirs, bonheurs, déceptions se succèdent. C'est cette vie dont nous allons maintenant évoquer quelques instants marquants car il faut mettre Henri Sauguet dans sa perspective en ce qui concerne son personnage social, et ne pas le séparer du contexte de la musique française pour ce qui est de son activité de compositeur. Ses amitiés, ses goûts nous indiquent quel homme il est ; ses ouvrages nous en assurent.



Le gaz d'éclairage et le néon, le gramophone et la télévision, l'aéroplane et les satellites artificiels, le cinéma muet, le parlant, les ballets nègres, la musique concrète, les robes de Poiret, celles de Chanel, celles de Dior, Henri Sauguet a vu tout cela. Il a été comme ses contemporains le témoin d'événements en tous genres.- Mais, et c'est là où se marque la séparation d'avec la plupart d'entre eux, il a été lui-même le héros ou tout au moins l'un des acteurs de quelques moments extraordinaires de ce prodigieux théâtre qu'était le Paris d'entre les deux guerres, véritable cœur du monde artistique, foyer effervescent de créations, centre de scandales, point de départ des plus folles audaces et des coups de têtes géniaux. Les manifestations tapageuses ne se comptent plus : Diaghilev, les Ballets Suédois, la Revue Nègre, les Salons, Cocteau, Satie, Picasso, Miro, les Cubistes, les Dada, les Surréalistes, l'avant-garde, la réaction, tout s'anime, tout prend flamme, tout vibre. Aussi, évoquer ce que furent ces années de son existence, c'est chercher à retrouver la vie française d'alors. C'est se livrer aux passions, aux émotions, aux plaisirs auxquels il se trouve mêlé. C'est feuilleter un livre d'images, visiter une exposition, parcourir une galerie de souvenirs.

Comment raconter ces années, si proches encore, et que tant de bouleversements ont pourtant rendues si lointaines ? La fixation du temps, le jeu de la mémoire, ses mystères et ses prodiges, la re-création du passé, Marcel Proust ne nous en a-t-il pas donné les clefs, sinon le secret ? Il s'éteignait le jour où Sauguet venait prendre possession de Paris. Pourquoi ne lui demanderions-nous pas comment, à travers ces saisons parisiennes, ces étés provinciaux, ces quarante années d'amitié, enfin, nous arrêter quelques instants à certains moments importants, devant quelques figures particulièrement marquantes ? Pourquoi donc ne parcourerions-nous pas cette période comme s'il en était d'elle *ainsi que d'un musée où tous les portraits d'un même temps ont un air de famille, une même tonalité ?* Les commentaires à ces scènes, c'est aux amis du compositeur, à Sauguet lui-même que nous les confions. Ils éclairent sur la position esthétique de quelques artistes qui ont fait une part importante de l'expression de ce temps.

*
* *

Comme les tableaux d'un collectionneur qui s'accrochent aux cimaises, sans autre ordre préconçu que le bon plaisir de leur propriétaire, ainsi l'« Expo-

sition Sauguet » nous apparaît-elle, plus riche de chaleur et de signification humaine que toute autre : on peut s'y promener librement, sans crainte de retours en arrière, d'étapes brûlées ; elle nous est ouverte pour notre dilection. Chaque dessin, chaque croquis y a son importance. Il n'y manque ni la Verdure, tapisserie tissée par les frondaisons du domaine coutrassien ; ni les Allégories — la Musique liée au Destin, tendant ses bras à la Renommée — ; ni même les Animaux fantastiques : le maître de céans ne prête-t-il pas aux Chats des connaissances et des pouvoirs surprenants ? Comtesse Patapoufna, Capitaine Mirliflor, vos origines persanes vous permettent de figurer sur de précieux dessins.

— Il n'est jusqu'à la caricature qui n'y ait sa place.

L'École d'Arcueil • Ce premier tableau aurait pu être l'œuvre du Douanier Rousseau. Un décor, toujours le même dans son renouvellement : une table de café. Au centre de la composition un personnage entouré d'un quatuor de jeunes gens (Henri Cliquet-Pleyel, Maxime Jacob, Roger Désormière et le narrateur, Henri Sauguet) : « L'air très convenable d'un Monsieur veuf. Tiré à quatre épingles, le faux-col à coins cassés, le binocle

sur un nez délicat rendant plus brillants et durs des yeux d'un bleu céleste aux éclairs fulgurants, la barbiche en pointe soulignant une bouche fine et extrêmement expressive. Il a un air diabolique, et cependant est plein de gentillesse, de politesse, d'une certaine onctuosité qui voile sa timidité ». Et l'on apprend à connaître le caractère : « Des ennemis, Satie en voyait un peu partout : il était ombrageux et d'une susceptibilité extrême. Son œil, en un instant, devenait un foyer d'incendie et ses invectives étaient communicatives. — Comme Verlaine et Moréas, il donnait ses rendez-vous au café. C'était soit la Chope Pigalle, soit un café de la place de l'Hôtel-de-Ville, soit un café de la gare de l'Est. Ce n'étaient ni le Bœuf sur le Toit, ni le Café de Flore, ni les Deux-Magots. Parfois Lipp. Il vivait là une grande partie de la journée qu'il passait à Paris. Car il n'était à Arcueil que pour y dormir, du moins le suppose-t-on, dans ce pauvre logement qu'il occupait dans une maison ouvrière et qui n'ouvrit ses portes à ses amis qu'après sa mort, en 1925. On le retrouvait donc à l'ombre d'une colonne de demis. Une grande part de ses œuvres, dont *Socrate*, a été écrite dans un petit bistrot voisin de la gare Denfert-Rochereau. Il y avait son encrier (un petit bloc de liège avec un trou pour l'encre) et sa plume sergent-major. »

Un moine • « La Vie de son âme, mêlée à la vie de son cœur et de son esprit devait ajouter à sa musique une palpitation nouvelle, en haussait la pensée, en développait, en l'anoblissant, l'effort. Mais on se tromperait en croyant que dès lors Maxime Jacob allait consacrer son art à l'expansion mystique ou religieuse. Ce n'était pas le diable qui s'était fait ermite. La fraîche ingénuité, l'enjouement malicieux, la bondissante agilité de sa musique ne pouvaient qu'être vivifiés par la profondeur du drame spirituel qui le jetait pour sa vie aux pieds de la Croix. Il donnait tout à Dieu : même son art, mais celui-ci n'en restait pas moins lui-même et cette image de sa vie a conservé sa vive et franche ardeur... Cela a surpris certains qui s'étaient attendus à une transformation complète de la musique de Maxime Jacob après son entrée au couvent. Ils s'attendaient à je ne sais quoi : que les notes fassent des signes de croix sur des portées devenues ailes d'anges... Méfions-nous des signes extérieurs du miracle et de l'extase. Ceux-ci sont avant tout pudeur extrême, mouvements secrets de l'âme, et ce qui les décèle est la pureté de l'expression et la sérénité. La musique que Maxime Jacob a écrite depuis son entrée au couvent possède ces deux richesses... »

L'enterrement d'Arcueil • Il pourrait rappeler l'autre *Enterrement*, celui d'Ornans, dont il a la désolation retenue et les traits marqués : « Je fus à Arcueil pour la première fois de ma vie. Le voisinage populaire, un frère qui lui ressemblait comme un frère, et que nous ne lui connaissions pas, les membres du Soviet d'Arcueil auquel il appartenait, ses amis, ses disciples, suivirent le corbillard du pauvre, de la misérable maison aux quatre cheminées à l'église, de l'église au cimetière, sous le viaduc, où il repose. »

Les Ballets russes - Diaghilev • Phalanstère, l'Ecole d'Arcueil. Phalanstère aussi, mais d'un tout autre climat, la Compagnie de Serge de Diaghilev. Elle existait depuis longtemps lorsque Sauguet s'y intégra, et évoquait bien des moments inoubliables, *le Sacre du Printemps* de Strawinsky et *Jeux* de Debussy, entre autres. Son nom, uni à tout ce que le ballet d'alors semblait posséder de neuf, d'inédit, de profondément original, suggérait tout le talent, toute la vitalité du monde. C'est en partie par la grâce de Diaghilev que Paris méritait alors sa renommée. Et voici que cet homme « courtois, charmant, plein de grâce, irrésistible »,

demande à Sauguet « avec d'inimitables nuances de prince oriental de *lui faire l'honneur d'accepter d'écrire une œuvre pour sa compagnie* ». Mettons-nous à la place du jeune compositeur : à la suffocation succède la fierté, le bonheur l'emporte, et c'est un garçon ahuri, ne sachant plus distinguer s'il rêve ou s'il veille, qui arrive à Monte-Carlo. Il est rapidement initié au travail en commun tel que le concevait le Maître. « Il savait, par les moyens les plus raffinés, organiser autour d'un créateur, quel qu'il fût, le climat nécessaire au plein épanouissement de ses facultés. On entrait dans une véritable famille dans laquelle le compositeur prenait tout naturellement sa place. Chaque jour, la troupe répétait dans un des studios du théâtre. Entraînement, des étoiles aux plus petits sujets, tous les danseurs étaient présents. Puis chacun des chorégraphes travaillait à ses ballets. Au moment de *La Chatte*, il y en avait deux : Balanchine, qui travaillait avec moi ; et Massine, qui avait rejoint la troupe après sa fugue aux Soirées de Paris et qui, avec Prokofiev, travaillait au *Pas d'Acier*. D'un autre côté, un maître de ballet faisait répéter les spectacles affichés pour maintenir les traditions et la discipline de la troupe intactes. Diaghilev assistait surtout à l'élaboration des créations. Il arrivait vers midi, souvent accompagné de dames élégantes ou d'un prince, d'une

Excellence. Rien n'échappait à son regard critique, lucide, vigilant. Les Ballets Russes, c'était vraiment lui. Qui l'a vu les diriger sait qu'il n'y a aucune commune mesure entre ce qu'il était et tous les autres qui l'ont suivi. Il avait fédéré dans sa main puissante tous les éléments du spectacle du ballet : danse, musique, décors. »

Quant au caractère de l'homme, il était à la hauteur de sa personnalité. Strawinsky l'évoque avec une parfaite équité. Il parle de sa force de travail « exceptionnelle », de la qualité de son intelligence, de sa mentalité, de son « flair hors ligne », une faculté extraordinaire de saisir d'emblée la fraîcheur et la nouveauté d'une idée. » En même temps, ajoute-t-il, « c'était une nature vraiment large et généreuse, exempte de tout calcul. Ce qu'il détestait le plus, c'était la platitude ; l'incapacité, le manque de savoir-faire ». Et il conclut en rappelant toute l'importance qu'avaient eues dans le monde des arts, l'activité et l'existence même de Diaghilev, « cette figure immense dont l'ampleur se mesure à l'impossibilité de la remplacer ».

Et, par le jeu des associations d'idées, Sauguet se rappelle la figure d'une autre Russe, Ida Rubinstein qui, l'année suivant celle de *La Chatte*, lui commanda

à son tour, pour sa Compagnie un ballet, *David* : « Comme l'était Serge de Diaghilev, Mme Ida Rubinstein était fort impressionnante. Elle était demeurée le personnage de Schéhérazade qu'elle avait incarné. Pour moi, elle était aussi et surtout le Saint Sébastien de Debussy, un peu donc comme une incarnation du génie de mon idole. Je l'approchais avec une sorte de vénération éblouie. Esthète, éprise de beauté, elle semblait environnée de brumes artistes, un peu comme assise sur des nuées. Mais elle savait aussi être vigilante et généreuse. »

La rue Nollet • Celle-ci est une grande toile, très animée. Le décor : un coin du XVIIe arrondissement, à Paris. Pas celui d'Utrillo, plutôt de Valadon, ou de Bonnard. Au loin, la place Clichy, les Batignolles ; au premier plan, la rue Nollet et son étrange hôtel, « sorte de palace vu par le petit bout de la lorgnette. Le confort des chambres, la modicité des prix, le plaisir de vivre en phalanstère y avaient attiré toute une équipe de jeunes gens aux tempéraments et dons très divers ». Les soirées sont gaies, imprévues, et se prolongent généralement jusqu'à l'aube. Parmi les habitants, on aperçoit un riche fils de famille normand, un peintre, un couturier, des

écrivains. Ils entourent un de leurs camarades qui, d'un abat-jour, d'un couvre-lit ou de rideaux, se transforme en quelque personnage de l'Histoire. Ne s'était-il pas senti le cardinal de Richelieu, naguère ? Quelques années l'ont transformé. Tout heureux de se trouver au centre de cette joyeuse animation, il donne libre cours à sa verve lorsqu'il est arrêté brusquement par un petit homme surgi d'on ne sait où, qui le fixe de son regard bleu et lui dit, lui prenant les mains : « Enfin, je le rencontre... A mon côté, je veux qu'Henri Sauguet soit à mon côté ! » C'est ainsi qu'ils firent connaissance. — « Il fut ce soir-là, pour moi, ce charmeur, ce conteur éblouissant, cet enchanteur miraculeux que je le vis être avec la même ferveur pour chaque « nouveau » qui entrait dans sa vie. On était tout de suite adopté, tutoyé, de la famille. »

C'est lors, le début d'une longue affection : « L'exemple de sa vie comme de son œuvre ont été pour moi aussi importants que l'avaient été un peu auparavant ceux d'Erik Satie. Avoir familièrement connu l'être incomparable qu'était Max Jacob représente pour moi une extraordinaire richesse. J'ai vécu pendant trois années auprès de lui. »

Henri Sauguet se plaît à évoquer ce qu'il doit à Max Jacob ; développement de son art, exemple de

liberté et de fantaisie, manifestation d'un génie éternellement séduisant, jeune et nouveau. L'insolite, l'imprévu, le cocasse rencontrent l'inquiétude et l'angoisse comme la bonne humeur et la désinvolture.

Et, tout d'un coup, il rappelle un épisode entre mille. « Max, prenait brusquement une décision : — Tu vas écrire une opérette avec moi, on commence demain. — Et le lendemain, descendant de la messe de sept heures qu'il allait entendre chaque matin au Sacré-Cœur, il faisait une irruption fracassante dans la petite chambre que j'occupais alors avenue de Clichy. Bousculant chaises et tables, hâtant ma toilette, réclamant du papier et de l'encre, il décida du sujet. Nous prendrions Le Titien à la fin de son immense vie, et nous lui en ferions voir de toutes les couleurs... En fait, pendant quelques semaines, ce furent moi, et les innombrables amis que Max Jacob convoquait chez moi et qui étions mobilisés à la confection de l'opérette, et mes infortunés propriétaires affolés par ces défilés, qui vîmes toutes les couleurs déployées par le poète.

Une journée auprès de lui n'avait pas les dimensions de celles passées avec quiconque. La fantaisie, la violence, l'absence de tous préjugés, la liberté absolue, les contradictions, les fulgurants éclairs de génie, un extraordinaire bon sens et, sur tout cela, un lyrisme

permanent, transfiguraient les minutes passées auprès de lui en moments d'anthologie. Son départ, le soir, me laissait dans ma chambre, éperdu, épuisé, ébloui... »

Un Amour du Titien n'est pas encore achevé ! Années insouciantes dont ces jeunes gens ne se doutaient guère qu'elles allaient trouver leur conclusion quelque quinze ans plus tard, tout au moins pour leur aîné, faisant désormais de Saint-Benoît-sur-Loire le rendez-vous permanent du groupe fidèle, et démantelé ; là, ils n'évoquent plus Le Titien, mais des souvenirs plus cruels : le départ pour Drancy, le wagon, et cette lettre de Max, gribouillée et jetée depuis le train. Quel mal de mourir devait succéder à cet entrain de vivre.

Gros plans • « Un jeune homme blond, imberbe, mince, dont l'œil immense et bleu s'était déjà aperçu que le visage humain, la vie des êtres, méritaient plus d'attention et d'honneur que les natures mortes simplifiées des cubistes ou les figures géométriques des abstraits. Chacun de ses dessins réapprit à voir, à transfigurer l'existence quotidienne en une féerie intense et nostalgique. » Et Sauguet complète la description de Christian Bérard brossée par Christian Dior : « Depuis 1926, je m'étais lié d'une grande amitié avec cet être extraordinaire qui me

fascinait, me dérangeait, m'électrisait, avec lequel je passais de longues heures de jour et de nuit, et dont l'imagination, la fantaisie, la sensibilité, le pouvoir de séduction comme de transfiguration me transportaient littéralement, dont l'art essentiellement fait d'émotion, de mystère et de tendresse humaine me touchait de très près. Nous avions ensemble projeté des spectacles imaginaires qui tenaient de la féerie et du théâtre forain, que nous hantions. L'occasion se présenta d'en réaliser un. Il connut Kochno. Il en fit rapidement la conquête. Kochno s'enthousiasma et Bérard fut le peintre choisi pour donner à *La Nuit* son atmosphère de rêve misérable et enchanté. Il racontait le ballet avec ses mains, laissant toutes les esquisses de son décor et de ses costumes sur toutes les nappes et les menus des restaurants. »

*
* *

A son tour, Christian Dior, revivant les débuts de son amitié avec Sauguet, explique les ambitions esthétiques, les positions artistiques des uns et des autres :

« J'avais obtenu de mes parents la permission d'apprendre la composition musicale. Très vite, je me passionnai pour la réaction qui s'amorçait sous l'impulsion de Satie et de Strawinsky avec le Groupe des

Six, puis l'Ecole d'Arcueil. Ce furent alors des soirées insolites dans l'appartement familial. Assis par terre — et dans une quasi-obscurité, comme il était de règle à cette époque —, on jouait des musiques modernes, propres à hérisser d'horreur nos aînés. Ces soirs-là, mon père et ma mère, épouvantés, se cloîtraient dans leurs appartements. — A l'une de ces séances, un jeune musicien hollandais, devenu depuis diplomate, m'amena Henri Sauguet. Son regard pétillant de malice derrière ses lunettes, la prodigieuse mobilité de son visage, l'intelligence et la drôlerie de ses propos, tout ce qu'il y a d'alerte et de latin dans ce Girondin de Coutras, éblouirent le Normand taciturne et lent que je suis. Il était déjà connu, mais il me parut très célèbre. Ne venait-on pas de donner un concert aux Champs-Elysées où ses œuvres avaient été applaudies ? Il joua ce soir-là ses *Françaises* au piano et sa musique abolit toutes nos différences. Elle était celle que j'eusse rêvé d'écrire si le ciel m'avait accordé le don d'être véritablement musicien. Henri Sauguet, dès ses premières œuvres, s'annonçait comme le rénovateur du style spontané, amoureux, antiscolaire. Nous nous liâmes très vite, et c'est par lui que je connus, outre celui qui devait devenir l'un des premiers peintres de l'époque, tant d'autres personnalités attachantes : Pierre Gaxotte qui s'intéressait à la musique et à la

danse presque autant qu'à l'histoire, et un autre ami, Jean Ozenne, alors dans la couture et qui devait avoir une influence décisive sur mon destin, encore imprévisible de couturier. Etonnantes réunions teintées de Montparnasse et d'anglomanie où nous goûtions l'amitié avec ferveur. On s'y côtoyait en chapeau melon comme on le fait aujourd'hui en chandail, mais la curiosité était au moins aussi exigeante.

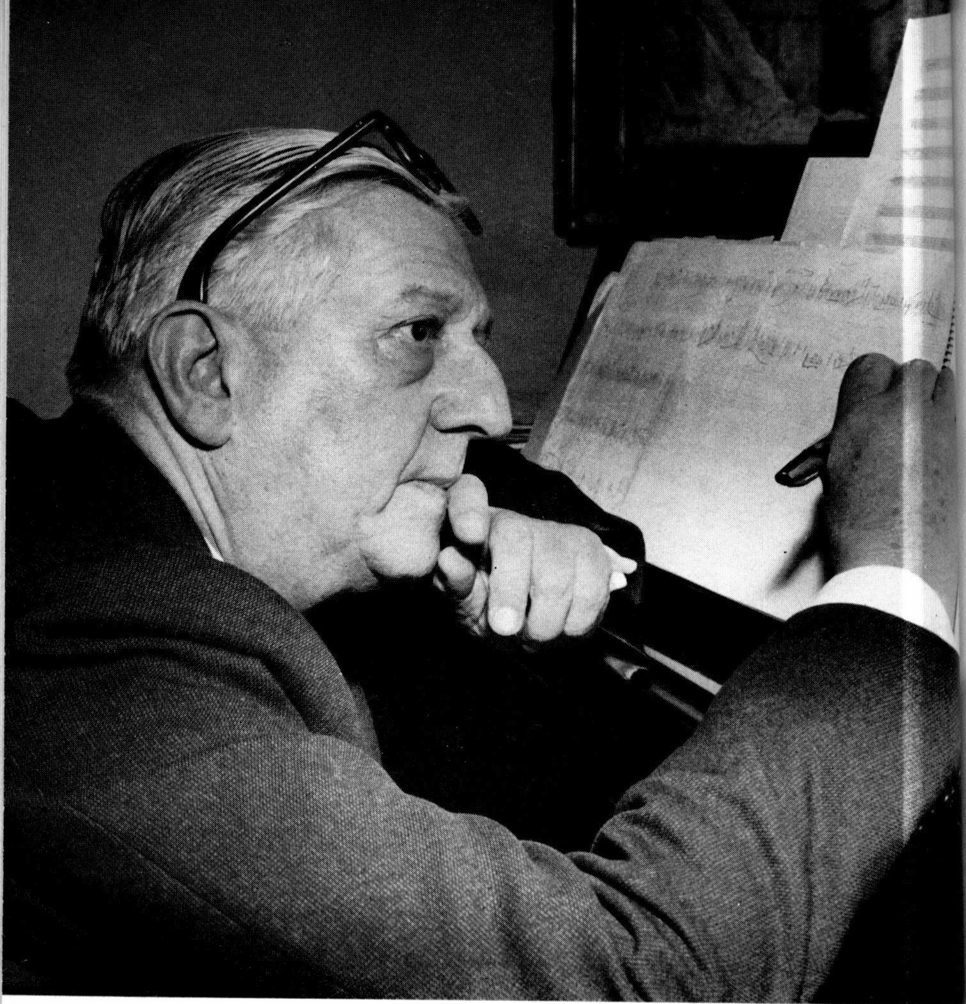
Je me rends compte qu'à ma manière, j'ai réagi comme les autres membres de notre équipe de l'amitié : Christian Bérard a peint des visages dévorés par un regard de braise, en réaction contre le cubisme dont le manifeste enflammé — nouveau Coran — interdisait pour vingt ans la reproduction d'une figure humaine. Francis Poulenc et Henri Sauguet ont opposé la musique du cœur à la composition pédante. Pierre Gaxotte, la sincère *Histoire des Français* à celle qui sévissait depuis Michelet. Dans ma sphère, avec mes moyens, j'étais aussi un réactionnaire : je luttais contre tout ce qui me semblait triompher à mauvais escient. »

*
* *

Il y avait, à peu près dans le même temps, un jeune artiste reçu à l'hôtel Nollet, le benjamin de tous : « Max Jacob l'aimait et l'estimait particulièrement et



Festival de Besançon (1960).
L'oiseau a vu tout cela, cantate de Jean Cayrol, (*photo Richard de Grab*).
« Tendresse humaine, pitié et tristesse... »



L'inspiration, « Le piano est ma baguette de sourcier ».
(*photo G. Martin*).

lui avait prédit une brillante carrière. Il s'inscrivait dans la lignée des jeunes peintres qui, après Bérard, voulait rétablir le visage humain dans sa noblesse et sa signification psychologique. Il avait été le décorateur inspiré de deux spectacles montés par Marchat et Herrand au Rideau de Paris. » C'est au cours de ces représentations, précisément, où il créa une inoubliable silhouette de Mme Pernelle que Sauguet rencontra ce jeune homme. Il allait bientôt composer, pour nombre de ses ballets et de ses opéras, quelques-uns de ses plus beaux décors : Jacques Dupont. »

Une conversation musicale • Comme au XVIIIe siècle, la musique de chambre peut encore, en 1931, donner une occasion d'être une réunion, une véritable « conversation » entre plusieurs artistes, et pour le plaisir raffiné d'un auditoire de choix. Il ne manque, ici, aucun des détails du tableau. Et la marquise est authentique : Yvonne de Casa-Fuerte vient de créer *La Sérénade*, société artistique qui tiendra dans la vie des compositeurs parisiens de ce moment de l'avant-guerre une place primordiale, en reprenant le flambeau des concerts organisés par Jean Wiéner, et que celui-ci avait dû abandonner. Ils avaient révélé aux Parisiens toutes

les expressions de la musique nouvelle (notamment, la *Sonatine* pour flûte et piano de Sauguet y avait été créée), et n'avaient pas négligé les temps anciens, puisqu'ils avaient remis à la mode les œuvres de Jean-Sébastien Bach : n'était-il pas devenu de bon ton, chez les snobs, de jouer le *Clavecin bien Tempéré* ? Il semblerait que la rigueur du vieux Cantor ait alors servi de caution, peut-être même de justification, au dépouillement de la peinture cubiste. Toujours est-il que « La Sérénade », inscrivant à ses programmes des œuvres inédites à côté de partitions anciennes, donne aux sept compositeurs qu'elle accueille tout d'abord — Milhaud, Poulenc, Sauguet, Markevitch, Vittorio Rieti, Nabokoff — (les autres : Strawinsky, Kurt Weill qui y fut accueilli après Hitler, Messiaen, Prokofiev, suivront), des chances renouvelées d'être connus d'un public désireux de se familiariser avec l'expression de son époque. Et d'être interprétés par des artistes qui ont nom Pierre Bernac, Jacques Février, Madeleine Vhita, Paul Derenne, Roger Désormière..., sans oublier la maîtresse de maison, elle-même brillante violoniste.

Les auditeurs qui se pressaient à l'affût de la musique nouvelle étaient tous « gens de qualité », par leur naissance, leur culture, leur talent, tout cela à la fois, même. L'un d'eux était un garçon d'à peine vingt ans ; il avait une bonne raison de s'intéresser

aux travaux de Sauguet. Nommé Louis Tarassof, il avait été chargé d'écrire un livret sur la nouvelle de Tchékov, *la Contrebasse.* Depuis, Louis Tarassof est devenu Henri Troyat.

« Son livret plein de vie, d'esprit, fort bien agencé, me ravit, dit Sauguet, et je partis aussitôt pour Toulouse en écrire la partition. »

Scènes de la vie de province • « J'ai adoré Toulouse où mes parents s'étaient installés depuis peu. J'y retrouvais la tranquillité de la vie provinciale et la douceur de la vie familiale qui, l'une et l'autre, me manquaient à Paris. Cette ville m'exaltait. Ne connaissant alors ni l'Italie, dont *la Chartreuse* et Stendhal me parlaient, ni l'Espagne tant aimée de Bizet, Chabrier, Debussy, Ravel, mes maîtres, il me semblait les retrouver dans cette atmosphère toulousaine, exubérante et pittoresque, devant ces palais Renaissance aux roses couleurs, dans ces églises baroques ou du plus pur style roman. Et je m'y suis fait des amitiés dont je garde la nostalgie. René Laporte, par exemple.

Il habitait la même maison que moi. Cette maison, très grande, avait deux issues : l'une rue du Poids-de-

l'Huile, la mienne ; l'autre, rue Lafayette, la sienne. Je fus bien vite séduit par son charme, sa grâce, sa gaieté, sa facilité, son insouciance et son goût pour toutes les créations de l'esprit qui nous passionnaient alors. (...) Laporte, ses amis et moi, nous rencontrions chaque jour et même plusieurs fois par jour. Côte à côte nous confrontions nos travaux, nos joies, nos espoirs et parlions de nos amours, de nos craintes, de nos peines. »

Croquis de théâtre •

Charles Dullin

« Dullin, en 1926, me demanda ma première musique de scène pour la première pièce de Roger-Ferdinand, *Irma*. Quelle étonnante première expérience ! J'appris là comment servir avec efficacité et avec économie de moyens le spectacle dans lequel je devais m'intégrer, notamment avec quelles réserves et quel tact un musicien doit ménager ses interventions dans une comédie. Cet extraordinaire homme de théâtre qu'était Dullin me demanda ensuite de devenir son « directeur musical ». Féerique et désireux d'être prodigue, lui si pauvre, il m'offrit pour rétribuer mon

travail une somme ravissante qu'il ne put jamais me donner, et que je ne pus jamais lui reprocher de ne pas m'avoir donnée, car je le vis à ce moment même engagé dans des difficultés financières dignes de celles de Balzac. »

Louis Jouvet

« *Ondine* fut le début d'un travail en commun qui demeure une de mes fiertés et une des joies de ma vie d'artiste. Jouvet résume pour moi tout le théâtre qu'il incarnait vraiment. Travailler avec lui n'était pas qu'exaltant : c'était envoûtant. Si Jean Giraudoux, sous les dehors fleuris d'une grâce exquise, était réservé et impénétrable, Jouvet, lui, était l'exubérance, l'inquiétude, la fièvre, le lyrisme, la sensibilité, la susceptibilité, la familiarité fraternelle. J'ai toujours pensé que le musicien de théâtre (et dans ce vocable j'incorpore le musicien de ballet, le musicien lyrique, celui de la scène ou du cinéma que j'étais devenu), devait s'intégrer à l'équipe, se soumettre aux lois du spectacle pour participer à l'édifice commun. Jouvet, despote, bien sûr, fut surpris de cette attitude de soumission qui, d'ailleurs, s'est toujours arrêtée à la liberté d'user comme je le veux de mon langage

musical. Avec *Ondine* je suis devenu « son » musicien comme on était autrefois le musicien d'un prince ou d'un évêque. »

Un souper de gala • Un hôtel particulier, dans l'île Saint-Louis. La réception a pour objet la célébration d'une grande première. Ce ne sont plus les turbulents et facétieux jeunes gens que nous avons rencontrés naguère, mais des hommes sur la pente de la célébrité. Henri Sauguet, trente et quelques ans, tout mince et brun, est encore sous le coup de l'émotion : ce soir, sa *Chartreuse de Parme* a fait son entrée à l'Opéra. Cérémonieux, mondain et raffiné comme le seigneur qu'il sait être, il accueille avec un sourire réservé et heureux les compliments qui l'assailliront jusqu'à l'aube. Seuls, ses intimes savent cependant que sa joie est assombrie d'un grand souci : son père est mourant à l'hôpital de Libourne, et il lui tarde de prendre le train pour aller l'embrasser une dernière fois. En fait, il arrivera pour lui fermer les yeux. Ainsi, et toujours, aucune grande joie n'aura pu s'emparer de Sauguet sans avoir immédiatement sa contrepartie. Peut-être en ce moment même, le compositeur se rappelle-t-il une fois de plus les deux scènes

qui l'avaient tant frappé dans sa jeunesse : le mariage suivi de l'enterrement de l'épousée.

* * *

Deux portraits côte à côte, maintenant, tracés d'un trait sans complaisance. L'un et l'autre représentent une vieille femme : celle de droite est un genre de gâteuse, vêtue comme au temps de Louis XIV. Elle renforce son autorité par des coups de canne dont elle frappe le plancher ; sa faconde, sa superbe sont encore étourdissantes. Bien différente est la femme de gauche, qui porte un ruban autour du cou ; elle parle avec une préciosité, une affectation risibles, de choses qu'elle croit devoir connaître et pour lesquelles elle emploie un langage extravagant. Mme Pernelle et la Princesse Marie Poutoff, née Fléau de Dieu, création de Sauguet comédien, sont ses plus cocasses trouvailles.

Nature morte • Chardin aurait pu la composer : un plat d'étain, matière à la fois humble et noble ; un livre — celui-là même dans lequel il est dit que la contemplation de la Beauté engendre la Beauté — ; quelques fruits, dorés, pul-

peux : des brugnons, des raisins encore tout embués de fleurs, des pêches veloutées ; des roses. Toutes les choses qu'Henri Sauguet aime de la nature, et auxquelles il demande d'embellir son existence, car ces choses, elles aussi, sont ses amies.

L'ŒUVRE

LE MOUVEMENT MÊME DE MON AME

Nous, spectateurs, avons-nous peut-être pu, à travers la vie du musicien, et entrevoyant quelques-uns des aspects secrets de l'homme, deviner la qualité de sa sensibilité. C'est en définitive à ses œuvres qu'il faut demander la confirmation de ses presciences, car son aventure intérieure, c'est essentiellement sa musique qui la raconte.

« Dire avec les mots de tout le monde ce que personne n'a encore jamais dit ». Cette phrase résume les caractéristiques de l'art d'Henri Sauguet. Son langage musical trouve sa source dans l'harmonie traditionnelle. Mais cette harmonie, dans son œuvre, sonne d'une manière toute particulière et lui donne une physionomie si personnelle qu'on ne peut la confondre avec aucune autre. Avant tout, ce langage

est essentiellement mû par une pensée profondément originale. Clarté et simplicité ne sont ici qu'apparences. La mobilité et la fantaisie d'une mélodie aux contours souvent facilement saisissables ne doivent pas faire illusion sur un contexte subtil, raffiné, souvent audacieux qui ne délivre son secret qu'à une approche plus attentive. Bien plus souvent modale que tonale (et parfois polymodale plus que polytonale), cette musique se meut dans les limites d'une sensibilité curieuse et aventureuse tempérée par le sens des proportions et aussi une certaine pudeur qui interdisent sans doute l'exploration des grandes perspectives et les excès de la puissance. Le rythme y circule sans proéminence ; à la manière du sang dans les artères il anime cependant l'œuvre tout entière, mais sans qu'on le remarque. L'orchestre d'Henri Sauguet est tout exactement celui de cette musique : transparent, chatoyant, d'une sonorité très personnelle, sans surcharges, d'une absolue efficacité. Tout semble être bien davantage « trouvé » que « cherché » et tend à échapper à l'analyse pour créer la sensation, à travers laquelle le sentiment se dégage. Les moyens mis en œuvre sont de tous ordres mais choisis tout exactement pour parvenir à un état expressif bien plus qu'objectif ou descriptif. La phrase de Rameau pour définir l'art français « Cacher l'art par l'art même » semble être

sa règle, sans doute parce que Henri Sauguet est typiquement, par prédestination naturelle et par filiation spirituelle un musicien français.

Mais vers lesquelles de ces pages nous tournerons-nous pour le mieux connaître ?

La substance de toutes, et beaucoup d'entre elles en entier vont nous répondre. Car, de même que Sauguet ressemble à son pays, auquel il est une sorte de correspondance, sinon physique, du moins sensible, de même sa musique rappelle les points les plus marquants de l'un et de l'autre. Comme eux, elle exhale un parfum poétique et une simplicité qui vont droit au cœur sans s'attarder plus qu'il ne faut à la tête ; elle dégage le même charme spontané ; comme eux enfin, elle est typiquement nationale, directe, nette, sans circonlocutions ou développements inutiles, héritée sans détours d'une tradition qui mêle l'instinct du terroir au raffinement de l'esprit, pour le plus grand plaisir de l'oreille, et s'adresse à la sensibilité, voire à l'intuition, par priorité. Une phrase extraite du *Journal d'Henri Brulard* de Stendhal, pour laquelle le compositeur éprouve une dilection particulière, lui a indiqué une sorte de règle de conduite dont il ne s'est jamais departi : « Pour les âmes vaniteuses et froides, le difficile, le compliqué, c'est le beau ».

Ni difficile, ni compliquée, l'œuvre d'Henri Sauguet ne nous fera traverser aucun de ces passages rudes, abrupts, que les montagnes réservent à leurs fanatiques ; elle ne nous réservera pas les sensations fortes, telles le vertige ou l'angoisse, qu'elles font naître ; elle ne célèbrera pas, ou peu, les passions tourmentées et désespérées qui ont fait les beaux jours du romantisme. Mais plutôt, elle nous offrira des courbes dont l'harmonie, la tendresse, comment ne se retrouveraient-elles pas dans cette série de partitions nées dans un pays, j'allais écrire d'un pays, tendre et harmonieux, où les jardins, les fontaines traduisent l'ordre, l'élégance, le goût de la mesure, et qui sont les caractéristiques mêmes des œuvres nées chez nous. Il suffit de penser que le Bordelais serein jouxte les Pyrénées. De même, il ne faut pas cantonner la production de Sauguet dans le demi-caractère, ou une continuelle prudence. *La Chartreuse de Parme*, point d'aboutissement et de départ de cette production vivante, sommet de l'expression et de la puissance créatrice du compositeur, est orientée vers la lignée fière et altière des pics méditerranéens. Dans la nature, ils ont nom Nethou, Vignemale ; en musique, *Otello*, *Falstaff*... La *Chartreuse de Parme* est de la même lignée.

Ce « mouvement de l'âme », avant de le livrer dans cette imposante partition, Henri Sauguet, dès ses

premières œuvres, le laissa se former lentement, peu à peu, comme il arrive qu'on étudie le détail d'un geste, d'une attitude, avant d'en dessiner la courbe d'un seul tracé.

* * *

Nous sommes en face d'une production importante, remarquable par sa continuité, la logique de son évolution. Dans sa multiplicité, sa variété, que nous enseigne-t-elle ?

Avant tout, et paradoxalement, l'unité de style et d'inspiration. Au moment où nous écrivons, elle est enfermée entre une *Suite* pour piano, un *Concerto* pour violoncelle et orchestre et les projets, c'est-à-dire entre une prise de position, une synthèse et l'espoir. Ce sont les trois phrases permanentes entre lesquelles doit osciller toute vie : c'est dire combien l'œuvre de notre compositeur est encore jeune, pleine de sève, optimiste.

En effet, les *Françaises*, créées par Marcelle Meyer, constituèrent la première manifestation publique du jeune homme au sein de l'Ecole d'Arcueil ; c'était la reconnaissance d'une partie de la société parisienne décernant ses premiers titres de noblesse au provincial. Et, pour lui-même, c'était l'affirmation d'un choix, une claire prise de position. Mais, plus encore, l'œuvre

marquait l'adoption définitive d'une esthétique ; en écrivant ces pièces, le jeune Sauguet entendait honorer les dieux de sa jeunesse, les artisans de ses coups de foudre, Debussy, Bizet, Satie, et leur offrir une suite de danses ; à travers eux et leur art, il célébrait leur pays commun, dans un esprit comparable à celui qui anima Chopin auteur des *Polonaises*. Ambitieux, ce propos ? — Sans doute. — Risqué ? Bien sûr. — L'audace eut raison, et la jeunesse. Ces *Françaises* réalisent et rassemblent les différents symboles, extérieurs et intérieurs, de la formation de Sauguet. Ceux desquels l'artiste accompli allait naître ; ceux auxquels il demanderait son épanouissement. La lettre et l'esprit étaient définis, matérialisés, en quelque sorte. Il n'y aurait plus qu'à semer, féconder, cultiver tout cela pour s'assurer l'abondance et la qualité de la récolte. Ce qui ne manqua pas de se produire. Mais, une vie de créateur, est-ce autre chose ?

Ores et avant tout, les *Françaises* seront suivies d'autres partitions instrumentales dont l'esthétique se référera aux mêmes valeurs générales : clarté, voire transparence de l'harmonie et des sonorités, simplicité du langage, netteté et délicatesse des contours mélodiques, sensibilité, sentiment d'intimité : que ce soient le *Divertissement* de chambre, la *Suite* pour clarinette et piano, le *Trio* d'anches, la *Sonatine* pour saxo-

phone et piano, il se dégage de toutes ces pages, classiques dans leur forme et si personnelles dans leur expression sans vaine recherche, une atmosphère dont la poésie provient peut-être essentiellement de la spontanéité et de la sincérité qui s'en dégagent.

Leur climat rend proches de ces partitions les deux *Concertos pour piano et orchestre*. La composition du premier remonte à 1934. C'est une œuvre claire, directe, qui ménage « cette fantaisie et cette raison », l'un des aspects du style de Sauguet. Trois éléments se partagent le premier mouvement qu'ils transforment tour à tour en improvisation, en rêverie, ou en allègre divertissement. Le *Lento quasi adagio* qui suit est une sorte de méditation sans autre objet que la poésie qu'elle fait naître. Le *Final* unit à nouveau des éléments variés, semblables les uns aux autres par leur bonne humeur, leur vif rebondissement. Le piano joue véritablement avec l'orchestre — parfois même semble se jouer de lui : tout cela est empli de grâce et d'alacrité, le plus naturellement du monde.

Quant au second *Concerto* de piano, il est la transposition, et en quelque sorte la sublimation, d'un genre qui occupe une place considérable dans la production de Sauguet : les partitions qu'il a écrites pour la scène, la radio, la télévision, le cinéma. Elles sont aussi

nombreuses que diverses et, souvent, dépassent leur tâche d'illustration : il n'en faudrait pour preuve que les deux plus récentes : la musique grave et souvent sévère confiée à un chœur a cappella qui accompagne le film de Alain Saury, *Ecce homo* et donne une dimension supplémentaire à la suite de reproductions de tableaux célèbres dont l'enchaînement représente, avec un art et un tact assez rares, la Passion et la Mort du Christ ; et, dans un autre domaine, celle qui ne contribua pas peu à accuser le climat spécifique créé par François Mauriac, lorsque Pierre Cardinal tourna pour la télévision l'adaptation de l'un de ses premiers romans, *Destins*.

Ainsi, et dans une autre perspective encore, le second *Concerto*, appelé également *Rêverie concertante* pour piano et orchestre est-il sorti tout droit du cinéma. Il figurait, dans le film *Les Amoureux sont seuls au monde*, l'œuvre composée par le héros (Louis Jouvet), et que sa jeune élève (Dany Robin) créait à un concert. Concerto « miniature » ; il fut écrit pour permettre à la caméra de se promener librement dans l'orchestre : bois, cuivres, cordes, harpe, et l'instrument soliste ont donc, tous, des *soli* qui justifient des prises de vues particulières. En un seul mouvement, il est cependant bâti sur trois parties : une exposition poétique, une deuxième partie traitée « alla Liszt » avec des épan-

chements lyrico-romantiques, un final très brillant, dans le style du *Concerto* de Ravel. Le langage, les couleurs, la marque même de Sauguet sont pourtant présentes à chaque détour de cette musique que son auteur qualifie d'« aquatique » en pensant à *Ondine*. L'orchestre est, de même, transparent et allusif.

Nous avons évoqué des semailles. La moisson en est la conclusion directe et normale. Elle prend, actuellement, chez Sauguet, la forme d'une partition au ton lyrique, passionné, plus mélancolique apparemment et plus grave que la plupart de celles qui la précèdent : *Mélodie concertante* pour violoncelle et orchestre. Ce recueillement vient d'abord du fait que le compositeur a voulu donner à son œuvre un ton général en accord avec le caractère et la sonorité de l'instrument soliste : il lui aura fallu toute une année, à lui qui travaille habituellement avec rapidité, pour élaborer cette mélodie douloureuse, parfois même un peu fantastique et inquiétante. Mais surtout, il n'aura pas mis moins de quarante ans à la porter en lui, presque à son insu : un souvenir ancien et persistant, composé de la radieuse image d'une jeune fille, violoncelliste bordelaise, et des sonorités chaudes et précieuses qu'elle trouvait pour interpréter Debussy. Le compositeur s'essaya plusieurs fois à retourner à la recherche de ce moment de sa jeunesse, comme en témoignent une

Sonate et une *Ballade* pour violoncelle. Plus ou moins confusément, cependant, Henri Sauguet sentait qu'il pouvait consacrer une partition plus importante à cette quête d'un temps passé — et sans doute cette *Mélodie* libéra-t-elle avec une générosité particulière et une maîtrise exemplaire l'effusion d'un jeune artiste, mûrie par une vie tout entière.

Cette longue méditation écrite pour le prestigieux Rostropovitch et à sa demande, se développe d'elle-même et, de ce fait, prend l'allure d'une grande improvisation. Mais elle doit à la rigueur avec laquelle elle est conduite, à son équilibre aussi, de dégager une émotion singulière, d'une indéniable vérité, dont le fantastique n'est pas exclu.

* * *

« J'aime, j'adore le théâtre. » L'on se souvient peut-être que les goûts du jeune auditeur qu'était Henri Sauguet lorsqu'il découvrit le théâtre musical, s'étaient trouvés cristallisés par *Carmen*. L'avenir allait confirmer en peu de temps la solidité de ce penchant pour l'opéra. Nous ne parlons pas tant ici du drame lyrique qu'aurait dû être *l'Iliade* et qui ne fut pas sérieux — mais Sauguet avait alors douze ans —, que de cet acte-bouffe qui, lui, et en dépit des apparences,

l'était. Le *Plumet du Colonel*, « sorte de vaudeville féerique surgi des rêves de l'enfance, où le burlesque devait atteindre à la poésie par la musique », est la première consommation d'un désir longtemps et longuement préparé, entretenu. Il est plus qu'un départ car, et même s'il paraît paradoxal d'y chercher la promesse de *la Chartreuse de Parme*, nous adoptons le paradoxe. En dépit des apparences, c'est une façon identique de penser le théâtre lyrique, d'en traiter à la fois le déroulement d'ensemble et chaque détail, une pareille continuité dans la conception de la ligne mélodique, que Henri Sauguet a faits siens ; il leur a imprimé d'un seul coup son style propre. Aussi bien, il gagnera en expérience, en métier ; il acquerra profondeur, subtilité, adresse. Mais il saura garder leur spontanéité à son élan, à sa veine naturelle : elle ne peut s'imiter et est bien réellement un mouvement de l'âme. Et lorsqu'il sera devenu célèbre, jamais le compositeur ne reniera cette première œuvre, sa prise de contact avec un genre duquel il ne se détacherait jamais plus.

Il imagina et écrivit lui-même le livret, preuve d'une fantaisie, d'une invention, d'une liberté aussi infatigable que la gaieté et le pittoresque qui allaient donner son sel à l'histoire, et son piment à la partition. Le point de départ ? Celui de la jeune femme mariée

à un barbon. Cependant, le personnage principal de l'œuvre est muet : c'est un oiseau venu en droite ligne des îles, capable de s'endormir ou s'éveiller au gré de celui qui connaît la façon de le lui commander. Il servira involontairement d'alibi, d'excuse, et de moyen à l'héroïne ; préférant les grades du cœur à ceux de la hiérarchie militaire, elle oubliera son officier supérieur de mari pour un simple lieutenant, beau parleur, joli garçon, et fou d'amour. Ne serait-ce que pour la *Berceuse créole*, l'œuvre vaut d'être connue. Mais elle contient bien d'autres moments charmants, et se déroule sur un rythme qui ne nous laisse, non plus qu'aux personnages, un moment de répit : tout le monde est entraîné dans ce joyeux sillage.

Strawinsky assistait à la création du *Plumet du Colonel*, puisque cette même soirée révélait aux Parisiens l'*Histoire du Soldat*. Le célèbre compositeur s'approcha du jeune Sauguet : « Vingt-deux ans, c'est bien, lui dit-il. Ne vous cherchez pas, vous vous êtes trouvé. Mais alors, travaillez bien, et sé-rieu-se-ment ! »

* * *

Il travailla. Ces débuts allaient tenir leurs promesses, et la date heureuse de 1924 être suivie de bien d'autres dans la vie professionnelle de notre

compositeur. C'est en 1931 qu'un deuxième opéra-bouffe voyait le jour, au Théâtre de la Madeleine. *La Contrebasse* conte, encore une fois, l'histoire d'un couple mal assorti qui ne se réunira pas. La malencontreuse aventure du contrebassiste venu au mariage d'une très jeune fille avec un homme riche et mûr ; la rencontre du musicien avec la fiancée ; leur bain dans la rivière, et le vol de leurs vêtements ; l'arrivée de la jeune fille, cachée nue dans l'étui de la contrebasse, chaque scène est, jusqu'à l'étourdissant galop final, prétexte à des pages vives, tendres, amusantes, comme les demandait le livret désinvolte que Henri Troyat, alors âgé de dix-huit ans et encore élève au lycée pour lequel il écrivait des saynettes, avait tiré de la nouvelle de Tchékhov.

***

Avec la *Gageure Imprévue* et les *Caprices de Marianne*, Henri Sauguet quitta la bouffonnerie pour un divertissement plus subtil, sorte de comédie galante où il excelle parce qu'il en sent et traduit les nuances avec un art et un tact inimitables.

La première de ces deux partitions possède le reflet et les couleurs changeantes du satin dont on imagine l'héroïne revêtue, évoluant, aimant, désespérant,

dans son décor du XVIIIe siècle. L'élégance et la grâce semblent partager avec bonheur la musique qui donne à la pièce de Sedaine d'où Pierre Bertin a tiré son livret, son exacte résonance. La voix est mise en valeur avec une adresse et un amour consommés. Tout cela dégage un charme qui n'a de comparable que la transparence ornée de l'orchestre, la féminité de l'héroïne, la légèreté vaguement mélancolique de l'ensemble. Rosine jeune fille ou comtesse pourrait avoir comme proche parente cette marquise racée, aussi séduisante que le rôle qui lui est imparti. Demi-teintes, camaïeu de sentiments, tendresse, tout est ici conçu pour le ravissement des auditeurs, et sans doute aussi des chanteurs qui, avec cette partition, ont de bien spirituels rôles à jouer, voire à vivre ! Ce mélange de sérieux et de gaieté donne une correspondance typiquement française au style allemand rococo et baroque, mené par Richard Strauss à un magistral achèvement.

*
* *

Même propos, atmosphère identique avec les *Caprices de Marianne*, opéra-comique encore plus nuancé, peut-être. Le mélange de tendresse et de mélancolie, tant de charme et d'ironie désabusée, l'indicible tristesse de l'âge adulte d'où ne sont pas

encore enfuis les rêves et les illusions de la jeunesse, donnent aux œuvres théâtrales d'Alfred de Musset un climat tout à fait particulier, dont la grâce infinie est mouvante et illogique comme la vie, et surtout comme le cœur des pauvres humains que nous sommes.

L'on trouve bien des pages attachantes au cours du « Spectacle dans un Fauteuil », mais peut-être cette pièce, *Les Caprices de Marianne*, donne-t-elle au lecteur, au spectateur, la sensation qu'il se trouve en face d'un autre soi-même, multiple et révélé. C'est la manifestation la plus pudique du romantisme ; faite d'impondérables, elle est spécifiquement française.

Sans doute, la diversité des sentiments exprimés, comme la poésie que crée leur lumineux rayonnement, ont-elles déterminé Henri Sauguet à écrire un opéra qui en reprenne les grandes lignes. Il le composa pour le Festival d'Aix-en-Provence, et la nécessité de cette précision dépasse l'anecdote. Car il est indispensable de savoir que le compositeur a conçu le déroulement de sa musique en tenant compte d'une complicité implicite pour prolonger les résonances du livret et de la musique : celle de la nuit méditerranéenne.

Plus qu'un opéra, les *Caprices de Marianne* sont, en effet, une conversation lyrique où le naturel, la vie, la liberté d'expression ont la primauté. Les airs se

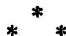
succèdent, précédés ou suivis de récitatifs, sans qu'il y ait jamais de solution de continuité entre les uns et les autres. Les échos du carnaval résonnent gaiement dans le printemps napolitain : l'on devine les parfums de la nuit, la fraîcheur bienfaisante de l'air, la douceur que prennent dans une telle ambiance les aveux amoureux, tout ce cadre à la fois imaginaire et réel qui accuse, par contraste, le drame du dénouement auquel nous assistons, « coups d'éventails qui se terminent par des coups de poignards », selon le mot de M. Marcel Schneider.

Ainsi, pour apprécier pleinement le charme de cet ouvrage, il faut en savoir ressentir et goûter les résonances, faire appel à la mémoire de son cœur. Penser également au merveilleux décor, réplique de celui que Jacques Dupont réalisa pour la création, « transposition plastique d'une place napolitaine dominée par un campanile et d'où, par une échappée, on apercevait le Vésuve » ; rêver à l'exubérance des fêtes italiennes ; et surtout, se sentir baigné dans le bien-être, la transparence de l'air et la béatitude de la nuit, autant, peut-être que par celles de la musique. Tel est le programme liminaire à l'audition de cette œuvre.

Alors le jaillissement lyrique, la légèreté et l'originalité du commentaire orchestral, la subtilité harmo-

nique, la liberté du langage, la mobilité des rythmes prendront leur mesure exacte. « Je crois que la musique, comme tout art, est essentiellement significative d'un état expressif », écrivit un jour Sauguet. A notre tour, écoutant les *Caprices de Marianne*, en savourant chaque détour, nous pourrons nous croire les héros et non les auditeurs de cette aventure, tant nous y retrouverons la projection de notre cœur, de nos rêves, de nos désespoirs.

Jean-Pierre Grédy a su, avec une rare finesse, trouver pour son livret des équivalences au style de Musset. Nous lui empruntons ce rappel de l'action : « Cœlio aime Marianne, jeune femme du vieux Claudio, magistrat de Naples, et Marianne dédaigne cet amour. Cœlio prend pour ambassadeur son ami Octave, coureur d'aventures, tête folle mais homme de cœur. Mais c'est en vain qu'Octave plaidera la cause de son ami. Marianne ferme son cœur à ses propos chaleureux. Cependant, la capricieuse jeune femme, piquée par les injustes reproches que lui adresse son mari, troublée par les propos amoureux d'Octave, lui donne un rendez-vous dont celui-ci va faire profiter son ami Cœlio. Une embuscade avait été tendue par le mari soupçonneux et jaloux. Cœlio est frappé à mort. Pour châtiment, Marianne entendra Octave lui dire : Je ne vous aime pas ; c'était Cœlio qui vous aimait. »



« Elle est comme le journal de ma vie pendant dix ans. » C'est au moment même où il triomphait avec *La Chatte* que Henri Sauguet prenait une décision qui allait compter dans son œuvre. Armand Lunel venait d'écrire pour son grand ami Darius Milhaud le livret des *Malheurs d'Orphée*. Il envisageait alors une adaptation de la *Chartreuse de Parme* pour un opéra, et suggéra à Sauguet un travail commun. Cette proposition allait quelque peu déranger le compositeur et le faire passer par des sentiments contradictoires. Il gardait en effet un souvenir très précis de l'œuvre de Stendhal, mais ce souvenir remontait à sa seizième année, et pouvait se réduire à trois impressions : complications, obscurité, ennui. En bref, rien de très engageant. Il se força à reprendre le roman oublié, et se piqua rapidement au jeu jusqu'à oublier ses préjugés et, surtout, à s'identifier aux personnages. « J'étais sorti de cette nouvelle lecture délirant mais effrayé par tant d'intrigues nouées en tous sens et intimidé par cette hauteur de style et d'inspiration dans laquelle l'ouvrage se tient d'un bout à l'autre de son prodigieux parcours. Lunel me rassura et me soumit un premier découpage : les intrigues de cour étaient presque entièrement éliminées pour ne plus

laisser subsister que les passions, celle de Fabrice pour Clélia, de Clélia pour Fabrice, de Mosca pour Gina. Il me restait à faire chanter ces héros frémissants de vie romantique.

« D'abord, la composition du livret nous occupa, Lunel et moi, pendant des mois. Comme il habite Monaco, que je me trouvais à Paris, ce furent des centaines de lettres que nous échangeâmes pour déterminer la succession des actes et des scènes. Et puis, je ne travaillais moi-même que lorsque je me sentais vraiment prêt à peindre mes personnages et les passions qu'ils éprouvaient. Commencée dans l'allégresse d'une rencontre de jeunes êtres, la *Chartreuse* s'enfonce peu à peu dans le drame d'une passion contrariée et se termine dans un renoncement sublime. L'âge, lui, m'apportait l'expérience humaine. Chaque œuvre nouvelle que j'écrivis pendant ces dix années m'apporta l'expérience d'artiste.

« Cependant, sa composition m'absorbait de plus en plus. Un voyage, le premier que je fis en Italie, en 1934, provoqua en moi la grande fièvre créatrice, l'ultime expérience dont j'avais besoin pour terminer cette œuvre commencée depuis huit années. Dès lors, je ne m'occupai plus que de mes chers héros. Peu à peu ils étaient devenus les miens autant que ceux

de Stendhal et je les considérais comme tels. C'est à Toulouse un soir d'octobre 1936, que je terminai mon immense partition. Je me revois encore en composant les dernières scènes, les adieux de Fabrice et de Clélia, le Sermon aux Lumières, hantant les églises obscures, les saluts et les prédications, subissant même les tourments des amours contrariées... J'ai voulu mettre dans cette *Chartreuse de Parme* le somme de mes connaissances et de mes émois. »

Ainsi devait, mois après mois, se détacher de son auteur, fruit mûri avec lenteur, un opéra né réellement de son âme, décanté, progressivement différencié, jusqu'à ce qu'il soit devenu l'œuvre aux dimensions et aux conséquences importantes qui fut créé à l'Opéra de Paris en mars 1939. Ne serait-ce que sur le plan absolument personnel de l'évolution intérieure d'Henri Sauguet, l'importance de la *Chartreuse* est capitale. Cette partition consacre non seulement la conquête d'une maturité créatrice, mais aussi l'acquisition définitive d'une maîtrise : elle est le résultat épanoui d'une vie de quarante ans, témoin et justification des luttes menées ; récompense enfin de sacrifices acceptés, réponse éclatante aux inlassables provocation du destin : l'oiseau, non tout d'un coup, mais après nombre de tentatives courageuses et toujours plus encourageantes, s'envolait à la conquête des plus haut sommets.

On est fondé à se poser la question si Stendhal aurait aimé cette œuvre, se serait trouvé d'accord avec elle. Il est permis de n'en pas douter. Autant parce que l'intention du compositeur ne cessa d'être sincère (« — S'il est quelqu'un à qui je n'avais jamais cessé de penser pendant les dix années que j'avais consacrées à mon travail, c'est bien Stendhal. J'avais voulu lui offrir un opéra comme il l'eût aimé »), que par la façon dont il conçut et conduisit son travail : « J'avais voulu concilier les deux formes du théâtre lyrique, comme Verdi l'avait fait dans son sublime *Otello*, puis son prodigieux *Falstaff*. On est parfois trompé par les apparences, et parce que j'avais évité les écueils du drame lyrique et que j'avais fait leur place aux ensembles, trios, quatuors, quintettes ou duos, que j'avais placé un ballet dans la scène de la Scala, que les chœurs tenaient une place importante, aussi, on m'a accusé d'avoir voulu ressusciter le vieil opéra. Cependant, il y a des scènes entières conçues dans le style du drame lyrique... J'avais voulu faire à la fois un drame d'atmosphère et psychologique. Le langage que j'avais cherché à adopter était celui de la sensation directe au service du sentiment fondamental ». On a reproché au livret, et sans doute avec raison si l'on se place dans la perspective stendhalienne, non tant d'avoir escamoté bien des épisodes essentiels du roman

— et tout d'abord le récit de la bataille de Waterloo —, que d'en avoir réduit les dimensions et la portée à une histoire d'amour devenue assez pâle, et à quelques scènes pittoresques d'où certains personnages importants ont été écartés presque complètement. Mais ces réserves ne sont valables que formulées en fonction d'une comparaison. Tout est une question d'optique. Pourquoi ne pas préférer, à une quelconque « trahison » d'un roman immortel, l'éventualité d'un ouvrage qui, intitulé *Fabrice et Clélia*, par exemple, serait seulement « inspiré » de Stendhal ? Armand Lunel avait d'ailleurs expliqué sans détours quels principes l'avaient guidé pour la conduite de son découpage : « C'est comme si j'avais travaillé avec un sécateur dans un buisson de roses. J'ai fait sauter toutes les ronces et les épines de la politique, et je n'ai gardé que le sentiment, le romanesque et la poésie qui font des aventures de Fabrice, de Clélia, de la duchesse Sanseverina et de Mosca, l'un des sommets de la littérature universelle. »

Sauguet quant à lui présenta son opéra la veille de la création :

Premier acte. — La rencontre de Fabrice et de Clélia sur la route de Côme à Milan. Une représentation à la Scala de Milan où les deux héros se retrouvent et où Mosca rencontre Gina.



Le concerto n° 1 pour piano. Avec son interprète, Vasso Devetzi.
« Nous créons, vous faites vivre... »



Henri Sauguet enregistre son ballet *Les Forains*.
« La musique ne se dirige pas, on la sculpte dans l'espace et dans le temps » (*photo S. Gautier*).

Deuxième acte. — Un bal chez la duchesse Sanseverina. La trattoria de Théolinde où Fabrice veut se cacher après le meurtre de Giletti.

Troisième acte. — L'arrivée de Fabrice dans la cour de la prison de Parme. La plate-forme de la citadelle où Fabrice et Clélia ont leur entretien dans la nuit. La cellule de l'obéissance passive et l'évasion de Fabrice.

Quatrième acte. — L'atelier de Fabrice à Locarno, où il est venu retrouver Gina. Le dernier entretien de Fabrice et de Clélia dans le jardin de celle-ci avant son mariage. Le sermon aux lumières et les adieux de Fabrice au monde.

Cette suite de scènes qui donnent une simplification à la trame du roman mais ont su lui garder son esprit, Sauguet a pensé qu'elles devaient être une sorte d'illustration lyrique tissant un lien supplémentaire entre Stendhal et lui-même. L'expression de sa musique est une progression constante, mais traitée avec une volonté de naturel et de spontanéité dans la déclamation qui lui font ignorer délibérément le leitmotiv : « J'ai cherché avant tout à exprimer, non cérébralement, mais par des sensations musicales, impulsives et directes, la psychologie et les actes des personnages, ainsi que l'atmosphère essentielle du

roman. La fatalité de l'existence de ces personnages doit demeurer la même, qu'elle soit littéraire et musicale. Je me suis toujours préoccupé de rien écrire qui ne soit de la musique de théâtre, c'est-à-dire une musique qui exprimât les mouvements et les sentiments de ces personnages que j'avais choisis. »

Sa coupe place résolument l'œuvre dans la lignée du grand opéra traditionnel italien — et d'ailleurs comment concilier d'une plus heureuse manière le sujet, l'époque, le lieu de l'action, et jusqu'aux goûts de Stendhal ? —, il n'en demeure pas moins que *La Chartreuse* apporte une forme nouvelle de sensibilité. Derrière les influences que l'on peut déceler çà et là, elle livre la force de poésie, de rêve et de passion de son auteur, une profondeur et une générosité jusqu'alors insoupçonnées, dont les duos donnent une preuve frappante, et qui prennent leur ampleur et leur force d'émotion dans le Sermon aux Lumières où Fabrice fait son adieu au monde, à son amour, à l'amour. Nous restons bouleversés par cette dernière scène où passe, avec tant d'intensité et cependant de pudeur, le frémissement de la passion, celle du cœur et celle de la chair. Voici une manifestation moderne de romantisme assez rare et qui ne manque de marquer l'auditeur.

*
* *

Il semble que la suite de la production de Sauguet en ait été marquée elle aussi. S'il a continué après *La Chartreuse* à composer les pages légères, élégantes, ravissantes, dans la conduite desquelles il est sans rival, il a gardé de l'explosion de cette confidence des possibilités et un souffle que, l'âge d'une part, d'autre part les événements vécus, n'ont fait que féconder et épanouir. Des ouvrages de grande envergure ont alors vu le jour, et parmi eux, trois *Symphonies*, deux *Quatuors à cordes*, trois *Concertos*, plusieurs cantates.

Les *Symphonies* s'opposent et, ce faisant, se complètent. La première a été écrite en 1945. Elle est dite *Expiatoire* et dédiée « à la mémoire des victimes innocentes de la guerre », c'est-à-dire de tous ceux qui périrent en déportation, ou au cours de l'un de ces bombardements où il reconnut sa vocation. Encore ici, la musique n'est descriptive ni pittoresque : mais elle s'impose par le tour direct et naturel avec lequel elle évoque, sans grandiloquence, sans enflure, et en gardant une constante pudeur, des impressions puissantes de souffrance, d'angoisse, de mort. Les quatre mouvements se succèdent comme des prières : un premier *Allegro*, très pathétique. Un *Andante*, qui laisse percer derrière sa fraîcheur agreste des menaces d'autant plus lourdes qu'elles paraissent imprécises. Les rythmes combinés de trois marches guerrières forment

l'*Allegretto* qui dégage un climat de fatalité, d'inexorable. Le *Finale* est une sorte de *Berceuse des Morts* : il permet l'espérance, sinon la profonde sérénité.

*
* *

Quatre ans plus tard, Henri Sauguet honorant une commande de la R. T. F., livrait une *Symphonie Allégorique*, sous-titrée « Les Saisons », avec laquelle il commençait à appliquer les résultats auxquels l'avaient mené ses recherches. L'intérêt grandissant qu'il portait aux problèmes électro-acoustiques, il allait les approfondir durant les années suivantes en s'essayant avec le plus grand sérieux et un certain bonheur, à la « musique concrète », alors à ses débuts. Revenons à la Symphonie, assez symptomatique des préoccupations de son auteur. Séduit par les possibilités alors nouvelles qu'offrait le maniement aisé du magnétophone, intéressé par les truquages qu'il rendait accessibles dans les meilleures conditions de fidélité, Sauguet voulut donner à un ouvrage où ces techniques auraient leur place, un matériau de base aussi antimécanique que possible, puisqu'il s'agit de la nature. Prise dans sa version radiophonique, cette Symphonie formait une émission musicale d'un genre inédit. Cependant, elle était alors inséparable d'une mise en ondes qui,

très avancée pour l'époque, s'est trouvée rapidement dépassée, puisqu'elle était destinée à rendre plus réalistes les effets suggérés par la musique. Heureusement, la partition forme un tout à elle seule, et a pu même être exploitée comme ballet.

Jacques Dupont est l'auteur du texte qui, non seulement donne sa trame expressive à la *Symphonie*, mais lui trace aussi son support littéraire. Elle comprend quatre épisodes symphoniques et une coda, reliés entre eux par des chants a cappella confiés à un chœur d'enfants. Changeante, diverse et toujours recommencée, comme la nature, comme la vie, une promenade nous mène au cours des routes et des saisons, à participer à la vie familière, aux jeux, aux rêves de ces adultes de demain.

La partition est organisée autour d'un *Nocturne* dont la sensualité épanouie, assez rare chez Sauguet, s'exhale comme elle le ferait dans le mystère d'une chaude nuit d'été, parfumée et passionnée. Le *Nocturne*, point culminant de l'expression lyrique de l'œuvre et de sa composition, donne la prédominance à la flûte et à la voix humaine qui vient s'y joindre, rossignol figuré, transcendé, et comme renouvelé. Cette musique, si harmonieusement organisée, et dont la densité sonore varie suivant les moments qu'elle évoque, est véritablement une musique heureuse.



La *Symphonie n° 3* est dite I. N. R., parce qu'elle a été dédiée à l'Institut National Belge de Radiodiffusion. C'est une œuvre assez courte qui n'obéit à aucun autre programme que celui de l'état expressif indiqué par les différents mouvements, et dont chaque lettre initiale rappelle celles de la Radiodiffusion belge. Toute la première partie, *Impetuosamente*, est, avec ses trois fugues, forte, énergique, et court à sa conclusion sans que le moindre essoufflement en vienne ralentir l'élan. Le deuxième morceau, *Nobilmente*, a la forme d'une passacaille, et débute par l'exposition des rythmes à la batterie seule : cette introduction dégage une atmosphère de mystère qui se fond et s'épanouit dans la grandeur et la solennité qui planent sur tout le morceau. Une courbe sonore dessine un grand crescendo avant de s'éteindre dans la même nuance pianissimo que celle du début. Bien qu'on n'y puisse voir aucune référence à un fait précis, il faut savoir cependant que, lorsque Sauguet composa ce morceau, il était resté sous l'impression que lui avaient causées les processions de la Semaine Sainte auxquelles il avait assisté à Séville dix ans auparavant ; il n'est pas impossible que des réminiscences, même inconscientes, lui aient inspiré cette page grandiose. Le final, *Risoluto*,

fait contraste avec tant de sévérité : sa gaieté et sa vivacité ne sont interrompues qu'un court moment par un passage de caractère douloureux, pour reprendre comme si la vie devait triompher en définitive des soucis et des souvenirs, aussi amers soient-ils.

*
* *

Proches des Symphonies, les Concertos, ou tout au moins celui pour violon, la *Mélodie Concertante* pour violoncelle, le troisième pour piano, et quelques-unes des œuvres pour voix.

Le *Concerto pour violon et orchestre* est dit « d'Orphée ». Une fois de plus, il fait remarquer la nécessité dans laquelle se trouve Sauguet de posséder, au départ de chaque œuvre nouvelle, une idée poétique qui en donne le point de départ, qui n'a rien d'un argument et aide simplement le compositeur à se trouver en état de grâce. Le *Concerto d'Orphée* fut créé en 1953 au cours du Festival d'Aix-en-Provence. Aucune intention descriptive dans ces pages qui ne se réfèrent au mythe essentiel de la musique que pour y trouver leur élan. Le rôle du soliste peut, en effet, être rapproché de celui du héros légendaire, organisant peu à peu les sons. D'un chaos orchestral (chaos très élaboré, est-il besoin de le préciser ?) le violon se

détache peu à peu et prend sa propre importance. C'est alors une mélodie offerte au soliste qui, tour à tour tendre, véhémente ou énergique, prend possession de l'ouvrage et le domine, accompagnée par l'ensemble orchestral, jusqu'à la grande cadence terminale. Les mouvements de ce *Concerto* sont enchaînés comme s'il s'agissait d'une vaste improvisation au cours de laquelle le violon se voit chargé de sa mission fondamentale, qui est de chanter.

La conduite du troisième *Concerto* de piano est identique puisque, de la même manière, les sons s'organisent autour du soliste, l'œuvre naissant, se composant, s'organisant, au fur et à mesure de son déroulement. Mais laissons l'auteur parler de sa partition : son commentaire dépasse le cadre de ce propos particulier pour atteindre aux idées générales de son esthétique — de l'esthétique — :

« (...) Ecrire un *Concerto* pour piano, aujourd'hui, est devenu chose fort difficile. Le goût des pianistes et du public qui s'est orienté d'une part vers les grandes formes pianistiques (pas souvent de bon goût !) dominées par les noms de Tchaïkowsky ou de Rachmaninov par exemple, et aussi, d'autre part, par la virtuosité fulgurante et bousculante d'un Prokofiev ou d'un Bartok ; l'évolution de l'écriture musicale qui subit

depuis quelques années d'extraordinaires bouleversements, d'effroyables reniements et s'est tout de même enrichie d'acquisitions nouvelles ; la sorte d'interdit dont est victime, dans certains milieux avancés, la musique que l'on appelle avec un certain dédain « traditionnelle » parce qu'elle obéit aux lois tonales ou modales, comme vous voudrez, et appuie son équilibre sur les trois éléments conjugués : mélodie, harmonie, rythme, qui l'ont jusqu'à présent faite ce qu'elle est et ont régi le discours musical ; tout cela rend l'exercice de la composition de plus en plus périlleux, surtout en ce qui regarde la musique de concert. (...) Pendant l'été 1961, je reçus une lettre d'une amie poète dont j'admire l'œuvre, Mme Christiane Burucoa, qui me contait une visite qu'elle venait de faire dans une grotte souterraine de l'Aveyron en des termes qui excitèrent fortement mon imagination. Elle me parlait de cette obscurité dans laquelle on était soudain plongé et où l'oreille d'abord et seulement percevait des gouttes sonores qui se répercutaient en créant un climat impalpable ; puis l'œil peu à peu commençait à discerner des formes étranges, majestueuses et mystérieuses, indistinctes, prêtes à prendre les apparences de la sensibilité de chacun ; puis comme un jardin céleste fait de pierres-fleurs, de lumières indicibles, d'ombres fantastiques ; enfin, après ces découvertes féeriques et

insaisissables, le retour à la lumière de la terre, à la fois radieuse et prosaïque : « Seul un musicien, ajoutait-elle à son récit, pourrait traduire ces émois et ce spectacle ». Un musicien... Je venais de saisir le fil qui allait me conduire à mon troisième *Concerto*.

Celui-ci est donc une transposition, oh ! très libre, point du tout descriptive et moins encore à programme, de ce récit qui donne à mon œuvre son caractère, sa nature, ses allures. Ce sont, tout d'abord, de sombres accords, d'une nature indistincte, sur lesquels le piano fait entendre des sortes d'appels cristallins et mystérieux, aux formes capricieuses. A travers ces galeries sombres, l'oreille doit de plus en plus percevoir, distinguer, reconnaître, et ainsi naissent formes, sons, couleurs, architectures. Le piano devient rapidement le guide de toutes ces sensations : il va même les organiser, s'élance seul, revient vers l'orchestre, dialogue avec lui, tourbillonne autour de lui, joue de lui et avec lui. J'ai fait appel à ce qui, dans la virtuosité, pouvait le mieux servir son dessein. Bien que de toute évidence composé de trois parties, l'ouvrage enchaîne celles-ci les unes aux autres, car dans chacune d'entre elles on peut aussi discerner plusieurs parties différentes. J'ai cherché l'unité de l'œuvre en dehors des éléments thématiques, mélodiques ou rythmiques : je crois l'avoir trouvée dans la parenté très intime des

éléments qui la composent, dans le choix des tons entre eux, dans les équivalences sonores.

(...) Voici, dans l'ordre, les différents mouvements qui composent cette œuvre :

Un *Lento*, un *Andantino dolce*, un *Andante molto*, un *Agitato*, un *Andante quasi lento*, et un *Vivace* conduisent à la première cadence, dans laquelle un *Allegro veloce* et un *Lento* se répondent pour déboucher sur un *Andante dolcissimo* qui se développe *animando*, puis *accelerando* pour se retrouver lui-même *dolcissimo*. Un *Andantino mysterioso* va introduire brusquement un *Allegro brillante* ; c'est la partie où la virtuosité va atteindre ses points culminants. Une cadence *Lentissimo* en interrompt le cours ; celui-ci reprend de plus en plus vigoureux et parfois avec violence. Puis tout s'éclaire ; une sorte de transparence donne comme un apaisement. La lumière terrestre va soudain interrompre la fantasmagorie. Un *Moderato maestoso* fait de quelques larges accords contrastés forme non la conclusion, l'œuvre n'en a pas, mais très exactement la ponctuation finale ».

* * *

On peut inclure dans les « conséquences » de *La Chartreuse* une œuvre instrumentale : le deuxième

Quatuor à cordes. Rarement une partition de notre compositeur est liée à un fait précis de son existence. La musique, inséparable de sa vie, ne l'illustre pas. Pourtant, la mort de sa mère, la tendresse ainsi perdue, les effusions désormais interdites, la rupture définitive avec l'enfance, le conduisirent irrésistiblement à fixer une image et des souvenirs très aimés ; c'est à la sobriété et à l'intimité chaude du quatuor à cordes qu'il confia ce soin, et cette musique, pleine d'émotion certes, mais avant tout très vivante. Un véritable portrait musical de la disparue est évoqué par l'ensemble de ces pages. Le premier mouvement, *Andantino Capriccioso*, rappelle sa grace aiguë et spirituelle. Le *Lento molto espressivo* qui suit prend l'accent d'une prière : calme, recueillement, et cette sérénité des soirées à la campagne ; ce morceau est tout imprégné de la nature girondine, abri de tant de confidences, de pensées, d'imperceptibles échanges entre la mère et le fils. Avec un *Tempo di valse*, le compositeur se rappelle le climat de gaieté et de jeunesse qui régnait dans la maison de son enfance, et dans lequel il grandit ; le fantôme de la valse s'estompe doucement au lieu de s'arrêter, comme le ferait un rêve. Le Final, *Andante espressivo*, livre le chagrin, l'angoisse devant la souffrance, la mort et ses inconnues, l'impuissance du fils en face du drame dont il est témoin, mais qu'il n'a

pu éviter, ni même partager. Cette œuvre, dans la diversité des sentiments qu'elle exprime et des images qu'elle suggère, garde constamment une force dramatique, un sérieux, une palpitation intérieure, qui viennent du fond de l'âme. Il se pourrait bien qu'elle soit la plus secrète, la plus intérieure de celles de Sauguet.

*
* *

Est-ce parce que cette mère si tendrement chérie, il l'entendit chanter depuis sa plus petite enfance, que Sauguet éprouve une telle dilection pour la voix ? A une quantité de mélodies — dont plusieurs ont été écrites pour l'ami parfait, l'interprète idéal, le musicien accompli qu'est Paul Derenne — s'ajoutent plusieurs cantates, réunissant sous un même vocable, incomplet d'ailleurs, des partitions qui mêlent la voix humaine à diverses formations instrumentales, dans un esprit tenant à la musique lyrique comme à la musique pure.

Toute la diversité, la fantaisie de son esprit et de sa sensibilité, leurs mille détours, Henri Sauguet leur a donné libre cours par le truchement de ses poètes. Qui sont-ils ? Ceux dont il a aimé l'époque : Louise Labé, Shakespeare. Ceux dont il vénère l'œuvre, et particulièrement les grands romantiques allemands : Schiller, Heine, Jean-Paul, Hölderlin. Enfin, et surtout,

ses contemporains, ses amis. Bien de ces courtes pièces marquent un moment de l'évolution du compositeur, au même titre que des pages plus importantes. Il ne serait que de citer celles du début : *Les Animaux et leurs hommes*, sur des poèmes d'Eluard, succession d'images sonores, bestiaire dont la simplicité est directement héritée de Satie. Ou encore cette *Voyante* qui tient de la scène lyrique et qui fut commandée à Sauguet par le vicomte et la vicomtesse de Noailles, enchantés par la clarté, l'esprit, l'élégance qu'ils avaient goûtés dans le *Divertissement de chambre*, créé à « La Sérénade ». La *Voyante* a, plusieurs fois, fait le tour du monde.

Dans la période suivante, les pages vocales dépassent souvent le cadre restreint de leur genre pour s'élever à de véritables sommets, tels ceux atteints avec les *Visions Infernales*, écrites sur six poèmes de de Max Jacob pour Doda Conrad : « Le domaine poétique de Max Jacob, dont on sait la surprenante diversité, contient une foule de trésors propres à inspirer les musiciens. Mais il appartient alors à celui qui s'en inspirera de conserver tout entière la liberté comme la mobilité de la pensée et de l'expression du poète, écrit Sauguet. Pour ma part, poursuit-il, je n'ai pu mettre en musique certains de ces admirables poèmes qu'après une longue et délicate assimilation, et

seulement après sa mort tragique. Souvent, à l'hôtel Nollet, Max Jacob me donnait un poème écrit pour moi, me disait-il, et pour que je le mette en musique. La musique alourdissait le poème, l'affadissait ou semblait suivre difficilement une pensée, un vocabulaire, une démarche si remplis de sensibilité, de fantaisie, de lyrisme, d'imagination, de cocasserie. » Ces *Visions Infernales*, merveilles d'imagination, d'intelligence, de souplesse, de vigueur, il n'est pas question, selon la juste réflexion de M. Jean Roy, « de les expliquer. Car il suffit de les sentir. De l'inquiétant et romantique *Voyage dans la nuit*, au *Voisinage* qui dit la terreur des cauchemars, du Psaume qui chante la dangereuse condition de l'homme *(Que penser de mon salut ?)* aux cruelles *Régates Mystérieuses*, c'est tout un univers angoissant qui nous est révélé. Mais les deux dernières mélodies *(Le Petit Paysan, Exhortation)* apportent tendresse et pitié. Pour Max Jacob, l'Enfer et le Ciel ne sont séparés que par une étroite frontière : l'une de ses *Méditations Religieuses* nous éclaire sur le sens des *Visions Infernales*. — « On est si ignorant des casiers de l'univers ! Peut-être l'Enfer est-il bien près de moi et s'emboîte-t-il avec la terre ? Qui sait ? Avec le Paradis. En tout cas nos idées d'espace sont bien sottes. Et je ne vois pas très clairement un mort faisant des milliards de kilomètres pour joindre son

poste au grand feu éternel, tandis que je le vois très bien passant au pays des cauchemars, qui est si près de mon oreiller... Une âme peut bien passer où passe le regard. » — Et la musique de Sauguet, conclut M. Roy, devenue l'âme de ces poèmes, pénètre dans cet univers étrange, y apporte sa lumière, le rend moins irrespirable, le pacifie. Au-delà de la réussite du musicien, il y a encore ce grand geste d'amitié... ».

Par-delà la nuit et le jour de Louis Emié, le fidèle ami bordelais, est une cantate « dansée » pour ténor et chœur « a cappella » qui a sa petite histoire. Car le poème fut dicté à Emié par une curieuse mare formée par une boucle de la Dronne, à Coutras : mystérieuse étendue recouverte de lentilles d'eau, silencieuse, attirante et quelque peu effrayante, sa beauté appelle le recueillement et attire la méditation : l'Amour, la Nuit, le Jour... Qu'arrive-t-il au-delà de ces mystères ? Que trouve-t-on ? Et qui rejoint-on ? La musique les a chantés, elle a célébré leurs sortilèges, elle a traduit leur envoûtement, sensuelle, aérienne et aquatique, à mi-chemin entre la danse et le chant, rythmes et mélodie, ombre et lumière, nuit et jour.

Un grand poème épique pour voix de basse et orchestre tient également une place primordiale dans l'œuvre vocale de Sauguet : *Le Cornette* de Rainer-Maria Rilke, qui épouse les inflexions du texte. La musique

est, comme lui, toute en contrastes et, comme la vie que chante le poète, se fait « un violon aux cordes claires dont le chant est assombri par le murmure du chant ». Nuances imperceptibles, raffinements de la pensée, du style, tout l'art de Sauguet y est présent, dans le propos comme dans la réalisation.

* * *

L'évocation d'une autre page dramatique clora cette courte vue d'ensemble sur une œuvre exemplaire par sa sincérité tout autant que par la volonté qui préside à son élaboration, et sa conduite : il s'agit d'une cantate sur un poème de Jean Cayrol. La poésie se dépasse elle-même à un tel point qu'on ne sait plus si la suggestion prolonge en pathétisme les mots eux-mêmes, et les faits. Tout y paraît simple, et la musique se contente de cerner avec un art cruel, parce que réduit au minimum, la vision décrite par le poète : un tronc d'arbre contre lequel un homme a été lié, torturé ; contre lequel il a agonisé en pleine nature, en pleine lumière ; contre lequel il est mort et, lentement, a disparu. Cette misère, cette souffrance de la chair et de l'esprit, cette injustice de la guerre, elles ont eu un témoin, *l'oiseau* qui, du haut de ce même arbre, a assisté impassible à la longue agonie, et *a vu tout cela.*

CETTE RENCONTRE HEUREUSE DE LA GRACE

Est-ce lui qui la chercha ? Ou vint-elle au-devant d'un talent qui semblait lui avoir été réservé ? Que nous importent ces premiers pas, puisque ceux des danseurs accordés à tant d'exquises partitions, et la grâce de leurs gestes venue confirmer celle de l'inspiration, témoignent du bonheur de cette rencontre. Les *Roses*, la *Chatte*, la *Nuit*, un seul de ces ballets aurait peut-être suffi à signaler Henri Sauguet à l'attention des chorégraphes. Plus de vingt, encore, marquent la persistance de ce bonheur de l'expression, la Rencontre qui n'est plus seulement celle d'Œdipe et de la Sphynge, mais celle de talents divers réunis autour d'un compositeur pour la gloire de la Danse. Enfin, l'un d'eux l'aura rendu célèbre dans le monde entier.

« J'ai pensé à la foire de Bordeaux. La Gironde

est parsemée de Gitans. J'ai souvent assisté à leurs petits spectacles sur les places de villages. J'ai voulu faire la synthèse de tout ce que le théâtre a de brillant et la vie de pitoyable. Ce n'est pas un propos que j'ai voulu tenir. Il s'est offert lui-même. (...) J'avais mis dans la musique mon vieux goût des fêtes foraines, des représentations nomades, et toute ma compassion des artistes errants qui portent le rêve et la fantaisie sous des oripeaux ternis et fanés, mais dans lesquels survivent encore l'or et le pourpre. » — Les *Forains* n'ont jamais été aussi justement traduits, leur misère comprise, leur mélancolie chantée, et suggérée leur poésie faite de pathétique résignation, et d'espoir. Grâce insigne que cette rencontre des talents de Sauguet, Bérard, Kochno, Roland Petit, bonheur d'un moment de la danse et de la musique, auquel la sincérité, la justesse du ton, la simplicité dans le raffinement, la sobriété du langage donnèrent sa véritable dimension : celle de l'art mue par le cœur. Et le message de Satie, en atteignant à ce complet épanouissement, semble n'avoir jamais atteint une plus éclatante justification, une nécessité aussi absolue dans la perfection.

Ce chef-d'œuvre de la musique française de ballet avait été préparé, voire annoncé par de nombreux autres ouvrages : *La Chatte* transposant le thème d'Esope repris par La Fontaine de « la Chatte méta-

morphosée en femme », d'heureuse mémoire. Ce ballet, dont l'argument est dû à Boris Kochno, marqua l'un des moments capitaux de la danse contemporaine : chorégraphie, décors, et, bien entendu, musique, atteignirent à des sommets tout nouveaux, découvrant des horizons encore inconnus. *David*, qui marqua une sorte de « seconde étape » dans l'art de Sauguet. Non contents d'inaugurer brillamment les débuts de la collaboration de Bérard et de Sauguet, *la Nuit* mélangeait déjà avec une subtilité inimitable le réalisme et la poésie qui n'étaient pas l'un des moindres titres de gloire des *Forains*. Puis vinrent *Les Mirages*, sorte d'allégorie sur le thème de l'irrémissible solitude des âmes : « Pour les chimères qu'ils croient toujours atteindre, les hommes jamais guéris continuent de prendre leurs mirages pour des réalités ». (R. Dumesnil.) Cassandre pour les décors, Lifar pour la chorégraphie, s'y surpassèrent.

Après *les Forains*, également des moments marquants : entre *La Rencontre*, dernière œuvre réalisée avec Bérard, subtile et tendre transposition de mythe d'Œdipe, *Les Saisons*, version chorégraphique de la Symphonie ; *La Dame aux Camélias*, véritable « opéra dansé », romantique évocation de l'héroïne de Dumas à la recherche de son temps passé, perdu ; *L'As de cœur* ; et *Pâris* où la mythologie est transposée avec

tant de tact ; et *l'Imposteur* (ou *le Prince et le Mendiant*) dernière en date des vingt-six partitions de ballets de Sauguet, poétique, dansante, féerique : son parfum est des plus subtils ; elle est faite, elle aussi, pour être aimée. Cette œuvre, conçue pour la Télévision française, a reçu le Prix Italia 1965.

Il n'est jusqu'à la rêverie symphonique, *Solitude*, pour suggérer quelque ballet imaginaire où le rêve et la réalité se succèdent avant de se confondre. Il n'y a pas de doute à avoir : l'Ame et la Danse se sont rencontrées dans l'œuvre de Henri Sauguet et, au travers de partitions diverses, d'expressions différentes, d'expressions variées, se retrouvent telles qu'en elles-mêmes, épurées et comme renouvelées à chacun des détours de ces formes différentes de la grâce qu'elles créent sans lassitude, comme miraculeusement, tant l'écriture du compositeur sait se plier aux exigences et aux besoins du genre par sa plasticité même.

JE NE SUIS PAS ORNITHOLOGUE

A côté de sa musique, les écrits d'Henri Sauguet outre la culture, le style naturel, la finesse de pénétration, le goût, parachèvent le portrait de l'artiste. Il sait parler de son art, des grands problèmes qu'il pose, de lui-même enfin, avec les nuances et les infinies subtilités que les notes et ce qu'elles rayonnent avaient déjà dénoncées : le musicien, l'écrivain, c'est toujours le même être ; c'est le cœur et l'âme ; c'est l'inimitable Sauguet.

Nous avons réuni quelques-uns des propos qu'il a pu être amené à tenir, sur des sujets différents.

D'abord, comment travaille-t-il ?

« Il est un fait : ce qui vaut quelque chose dans ma musique, c'est ce qui est agi par un sentiment.

mais je me préoccupe beaucoup du véhicule de ce ou de ces sentiments. Et je ne laisse pas le hasard décider des moyens de la mise en œuvre si, par contre, souvent' je laisse ma pensée se livrer aux « jeux du hasard »... L'appareil technique me préoccupe autant qu'un autre, mais comme moyen de m'exprimer, c'est-à-dire attaché à la pensée ou au sentiment qui lui donne la vie, non en tant que but à atteindre et à perfectionner. Par la technique, je vais où je cherche à aller. »

* * *

Voici qu'il nous entretient lui-même de toute une part de son activité créatrice, seulement entrevue jusqu'ici : *la musique de scène.*

« (...) Ces ouvertures miniatures, ces cellules organisées pour souligner une entrée, créer un climat, amener le changement d'une scène à l'autre, soutenir une action, faire rêver ou sourire, ne tiennent plus que peu de place dans l'œuvre d'un musicien d'aujourd'hui. Elles sont devenues éminemment occasionnelles : elles appartiennent souvent davantage aux accessoires d'une mise en scène, aux volontés du régisseur qu'à la pièce elle-même et ne durent que le temps des représentations. J'ai dû, parfois, entièrement ré-écrire des

partitions de la même œuvre qui avaient été conçues pour des mises en scène différentes... Ainsi le musicien devient-il un peu comédien à son tour. Ce n'est pas fait pour me déplaire : j'aime jouer la comédie et j'en aurais fait volontiers mon métier si je n'avais été requis par d'autres appels ! Oui, dans ce jeu scénique, sans faire absolument abandon de sa personnalité, le musicien doit s'incorporer non seulement à un texte, un style, une action, mais aux volontés de celui qui régit, domine la représentation, son organisateur : le metteur en scène. (...) Le musicien occupe donc un peu la place du maître des lumières : ici un bleu, ici un rose, ici du gai, là du triste, ailleurs du rythme... Et ces quelques mesures viennent concourir à l'effet général dans lequel elles se fondent, elles doivent se fondre.

Quand le rideau s'est baissé pour la dernière représentation, elles ne font plus qu'un petit tas de musique dans l'armoire aux inédits. Quand il m'arrive de les regarder, de les relire, c'est un peu comme si je retrouvais, froissés et ternis, les accessoires d'une fête, ces souvenirs d'un jour charmant, la feuille d'or tombée d'un arbre pour illuminer un automne. Autant en emporte le vent, n'est-ce pas ?

Il nous reste nos symphonies pour prétendre à l'immortalité... »

Naissance d'un ballet : La Dame aux Camélias •

« Cela s'est fait d'une manière si étrange ! C'est comme si j'avais dû répondre à de mystérieux appels.

« A Tours, tout d'abord, où je me trouvais pendant l'hiver 1956, pour participer aux séances du jury des « Journées du Court Métrage ». Flânant dans les rues à la recherche de Ronsard et de Balzac, dans la boîte d'un bouquiniste, je trouve un petit exemplaire du roman d'Alexandre Dumas. Je feuillette ses pages un peu jaunies et, après avoir lu quelques lignes de la préface si subtilement évocatrice de Jules Janin, j'emporte le bouquin et je le lis d'une traite. Rentré à Paris, je rêvais à cette si tendre et mélancolique aventure, tout au regret qu'un illustre et immortel opéra de Verdi m'empêche de pouvoir donner une forme à ma rêverie...

« Un matin de l'année 1957 qui venait à peine de débuter, sonne le téléphone. On m'appelait de Berlin. J'entends une de ces voix russes qui ont joué dans ma vie un rôle si déterminant. « Voulez-vous écrire pour moi la musique d'un ballet inspiré du roman *La Dame aux Camélias* ? » Rendez-vous à Paris. Et j'attends pendant quelques jours, fortement excité par ce projet, l'arrivée de Tatjana Gsovsky. Elle vient

enfin. Elle me conte et mime (spectacle inoubliable) le ballet qu'elle a imaginé autour de la vie de Marguerite Gautier.

« Le jour des enchères dans la maison où « elle » vient de mourir. On se dispute ses bijoux, ses meubles, ses souvenirs... Armand, errant dans la foule frivole et jacassante, évoque une présence chérie. Tout à coup voici qu'on va vendre la robe dans laquelle il « la » vit pour la première fois. Il parvient à l'acquérir. Et, tout aussitôt qu'il a dans ses bras cette relique d'amour, c'est la femme elle-même et son passé qui surgissent. Le bal, au cours duquel il la connut. Les amours folles à Bougival. L'incroyable rupture. L'atroce rencontre, plus tard, dans ce lieu de jeu et de débauche où il la revoit au bras d'un vieil amant. La scène insupportable et intolérablement cruelle. Et la mort dans la chambre déserte où il vient la retrouver enfin pour recevoir son dernier baiser. Et, l'illusion évanouie, la robe vide entre ses mains, dans cet appartement dévasté.

« Tout aussitôt je me mis au travail. Les idées vinrent en foule pressée, et comme guidées irrésistiblement. Aux côtés de la *Dame* qui m'inspirait cette fougue, apparaissait le visage d'un de mes « maîtres » tendrement aimés qui semblait vouloir orienter mon travail. Celui de Liszt, qui fut l'ami de l'héroïne pen-

dant un temps, ce héros de l'épopée romantique ; ce novateur inspiré. C'est vraiment sous son signe que j'ai écrit cette partition. Son noble lyrisme, son inspiration généreuse, ses expressions hardies mais toujours tempérées par l'authenticité du sentiment m'ont ici, en tout, servi de modèle. »

Sur lui-même • « Quel que soit l'ordre de musique que je compose, aussi frivole ou aussi profonde — enfin, du moins, que je puis le faire —, je ne cherche qu'à mobiliser tout ce que je sens, tout ce que j'essaie de faire ressentir et puis je ne me préoccupe plus du reste. J'écris en fonction de ce que je suis appelé à écrire. Je vous avoue que je suis un de ces compositeurs qui ont toujours cherché — même dans ma grande jeunesse — à être le plus eux-mêmes qu'ils le pouvaient. Je n'ai jamais cherché une position d'avant-garde qu'en ce sens que je considère l'avant-garde comme étant la *liberté*. Je crois que la position d'un homme d'avant-garde, c'est une position de liberté qui fait qu'une musique est toujours à l'avance sur son temps puisqu'elle est en dehors des normes habituelles de l'écriture, que celle-ci soit tonale, atonale ou autre. Ce n'est pas le vêtement qui est important, mais ce qui meut le vêtement. J'ai tenté

de tenir une position d'homme libre. Et c'est pour cela que j'ai tant aimé suivre les pas d'Erik Satie et que j'ai tant écouté le conseil de Debussy qui, avant tout, a donné aux musiciens et aux hommes de son temps une grande leçon de liberté. »

Sur Debussy • « (...) Si Wagner a longuement, minutieusement préparé sa révolution fracassante et a voulu son œuvre comme un cri violent et passionné poussé contre un état de choses qu'il estimait absurde, périmé, sclérosé, Debussy n'a rien imaginé de tel. Son œuvre n'est ni un manifeste de choc, ni une organisation subversive, (...) Fantaisie, caprice, imagination, sensibilité, LIBERTÉ, sont les vrais ferments révolutionnaires que l'œuvre de Debussy porte en elle et qui ont, bien plus que l'usage si nouveau et si personnel qu'il a fait d'un langage traditionnel, contaminé, bouleversé, émancipé l'art de la musique qui reste encore tout secoué par l'apparition d'un génie de cette sorte qui, de plus, n'a apporté de solutions qu'à son propre problème, nous laissant, devant son cas demeuré jusqu'à lui comme après lui, unique, le soin de tirer les conclusions que nous pourrions ou voudrions.

Par son œuvre, Debussy a ouvert les portes d'un

vaste, d'un immense, d'un prodigieux empire : celui de la liberté du choix des moyens. Les esprits les plus excités ne sont pas ceux qui ont su le mieux profiter du domaine. Les uns s'y sont égarés, perdus dans un labyrinthe de fausses manœuvres ; les autres ont prudemment rebroussé chemin ; certains ont établi un code de la route qui en limite les perspectives ; ceux-ci ont tenté de s'établir orgueilleux propriétaires-gardiens ; d'autres, moins hardis ou moins fortunés, les humbles locataires. En vérité, seuls les esprits libres savent user et jouir de la liberté. Et c'est bien en cela que Debussy est à nos yeux une révolution permanente. Car (...) il apparaît bien que Debussy, ce n'est pas tout à fait son langage harmonique, ses innovations dans l'orchestre, ces formes si nouvelles et si mouvantes, tout l'appareil extérieur de son œuvre qui provoqua à l'origine tant de surprise, de stupeur, d'indignation, d'enthousiasme, d'émerveillement, de curiosité. (...) Non ! Nous savons que le langage n'est que le vêtement de la pensée et que c'est elle seule qui anime, qui donne sa vie, son intensité, à ce qui ne reste jamais qu'un mot, qu'une harmonie, qu'un son, aussi subtils, aussi raffinés, comme banals ou anonymes qu'ils puissent être. La pensée de Claude Debussy était de saisir l'âme des êtres et des choses et de la pouvoir exprimer par le seul moyen des sons.

Qu'il l'ait fait par des formes, des harmonies, des effets orchestraux, vocaux ou pianistiques d'un certain ordre de qualité infiniment rare et précieuse est une chose. Nous savons qu'on ne peut que s'essouffler et finalement se perdre en suivant ses pas dans ces seuls chemins.

Sa position de grand astre solitaire nous offre en vérité un tout autre sujet de crainte et de méditation. Au-delà de son œuvre et de sa personnalité uniques, c'est — en fait — le grand drame des ruptures qu'il nous faut évoquer. Il demeure aujourd'hui aussi préoccupant qu'il pouvait l'être hier. Le plus grave de tout est, sans doute, qu'en s'avançant si loin dans des lieux où jamais jusqu'à lui la musique n'avait tenté de pénétrer, en tentant cette aventure personnelle et en lui donnant cette éclatante, cette prodigieuse réalité, en dotant les musiciens d'un extraordinaire pouvoir, il a fait chavirer sur ses bases l'édifice sur lequel reposait jusqu'à lui l'art de la composition musicale. On s'essaye, depuis lui, à le remettre debout, ou à en établir de nouveaux sans avoir pu, jusqu'ici, créer ce style dans lequel puissent s'intégrer les règles du beau, réalité permanente que l'on confond trop souvent avec le goût, les passions d'une époque. En ébranlant ce séculaire édifice, il a rompu les liens qui le retenaient à la terre pour le faire s'envoler en plein ciel, le faire

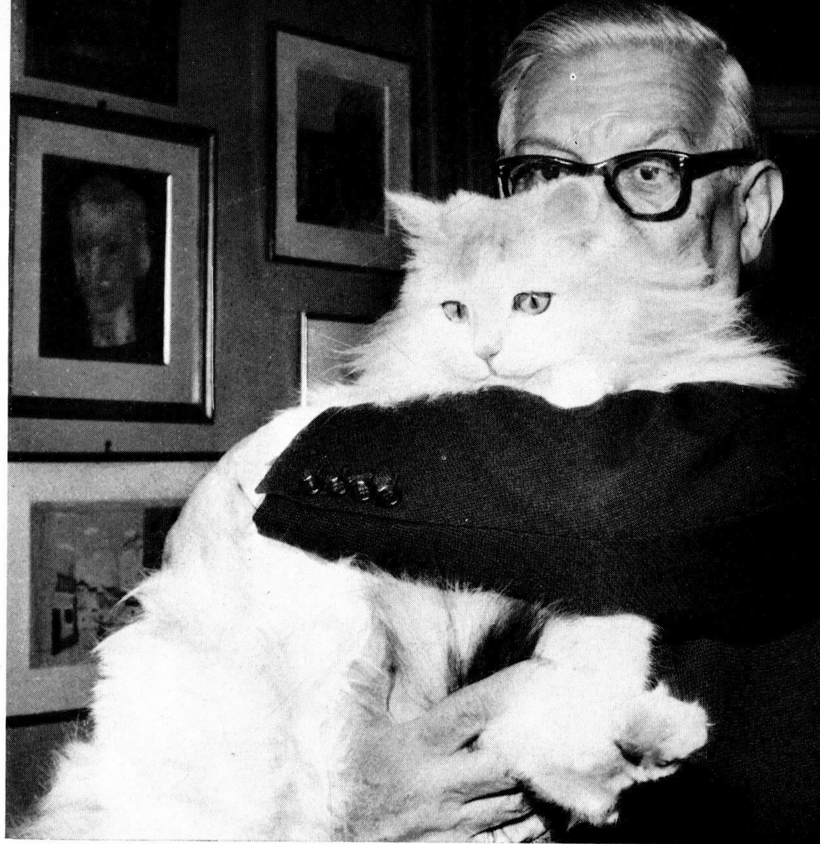
déboucher dans le rêve. Il n'y a que les magiciens qui puissent tenter et réussir semblable entreprise. Il en fut un : l'un des plus grands sans doute. Mais il ne nous a pas laissé son secret. »

Des recherches actuelles • « Quelles que soient les recherches que l'on fasse, elles n'échappent pas aux trois éléments indispensables à toute œuvre musicale : mélodie, rythme et harmonie. Si l'un de ces trois éléments l'emporte sur les autres dans une œuvre, celle-ci n'est pas harmonieuse. Une œuvre a besoin de ces trois éléments mis en condition d'échange et de concours communs pour être harmonieuse, pour être vivante. Même dans les œuvres des jeunes musiciens, d'une écriture pourtant morcelée, faite de cellules, celles-ci obéissent aux mêmes nécessités, malgré les excroissances de toutes sortes : trop de rythmes, pas de rythme... Le peintre n'a jamais pu se priver des couleurs, des formes, des lignes ; même l'art abstrait les possède ».

Musique de notre temps • « Nous en sommes à ce moment où les artistes, et jusqu'à la plupart de ceux de la plus récente génération ; ceux-là surtout, d'ailleurs, apparaissent coupés

des masses et la séparation, non seulement d'individus, mais de toute une catégorie de créateurs, de ce vaste public créé par les nouveaux moyens de diffusion est à peu près complète. Ceci ne peut pas ne pas engendrer son ou ses génies qui, spontanément, parce qu'il ne pourra pas en être autrement, uniront dans leur œuvre les besoins impérieux des foules et les exigences révolutionnaires des langages ou des formes. Jusqu'ici aucune grande manifestation de cet ordre n'est apparue de quelque horizon que ce soit. Et les artistes musiciens se groupent encore par tendance ou par générations. Chacune d'elles a son public, plus ou moins vaste, plus ou moins sensible, plus ou moins curieux ou passionné. Cependant que la vaste masse des auditeurs cherche ailleurs qu'autour d'elle ses héros et va retrouver dans les œuvres du passé le sentiment d'équilibre, de paix, de bonheur, de douceur, d'émotion, d'exaltation, d'anoblissement que notre temps lui refuse et dont elle ne peut pas être davantage privée ou séparée ».

Qu'est-ce que la musique • « Elle est pour moi un moyen de m'exprimer. Bien sûr la musique est un langage qui a ses lois, ses exigences, qui a son organisation propre, mais comme toute langue elle est au service d'une pensée, elle est



L'ami des chats. Avec le capitaine Mirliflore (1966).



En 1960...

« Ce visage que je n'ai pas voulu, que les années ont fait le mien, que je regarde sans me connaître, pour me reconnaître ! ».

symbolique. « La musique est l'art d'organiser les sons agréables à l'oreille », a dit un théoricien. Agréable à l'oreille, n'en parlons plus maintenant ; mais il reste vrai que c'est l'art d'organiser les sons, mais encore ? Quels qu'ils soient, les sons peuvent être organisés de toutes manières, des pires et des meilleures. C'est avant tout affaire de musicien. C'est là qu'on voit que le musicien, plus que le hasard, intervient ; en prenant les sons, seul, il sait en faire de la musique. Je sais que depuis que j'existe, j'ai vécu par l'oreille et la nécessité de satisfaire cette oreille d'une certaine manière m'a toujours guidé autant dans le choix des musiques que j'entends que dans le choix des musiques que j'écris. Je n'ai rien contre les « musiques électroniques ou concrètes » : si les sons utilisés sont organisés par un musicien, il en fera de la musique. J'ai beaucoup réfléchi à la création musicale. Je crois que lorsque je commence une œuvre, je sais où elle est ; je vais à sa rencontre. Ce qui me fait croire que nous savons où notre musique se trouve, c'est que nous refusons beaucoup plus que nous ne conservons. Et nous savons comment notre œuvre est même constituée puisque nous savons très bien ce qui n'est pas elle. C'est donc qu'elle existe quelque part, c'est qu'elle « est ». Je cherche à m'approcher le plus près de cette œuvre vers laquelle je vais, pas en aveugle, pas en sourd

surtout, mais appelé par elle, et usant de tout ce que je connais de mon art pour tâcher de la découvrir ».

L'artiste • « Il est celui qui parle pour ceux qui n'ont pas le don de parler. Je crois qu'un homme, un jour, tout d'un coup, intervient dans la société pour parler pour plusieurs de ses semblables et que « son public » sont ceux qui se reconnaissent en lui, que ce soit en littérature, en peinture ou en musique. Et sa fonction sociale répond à cette nécessité. S'il l'accomplit, sa position dans la société se trouve justifiée. Cette position toutefois n'a pas à être politique, voulue, mais naturelle. J'ai une grande confiance en la nature. Je ne suis pas panthéiste mais du moins je crois que tout est voulu par une loi de la création qui est inéluctable. Nous incarnons dans la vie une nécessité physique absolue ; il n'est pas possible de l'éviter, de la refuser et de la contourner, et si nous le faisons, malheur à nous !

Je le répète, il faut avoir une immense confiance en la nature qui crée les êtres, qui nous crée nous-mêmes, nous qui sommes reliés à des lois qui ne sont pas de notre temps, mais de toujours. Les rôles étant distribués, il nous importe de les incarner au maximum de leur qualité et de leur efficacité. »

LES ÉCRITS D'HENRI SAUGUET

PARADE [1]
ET LES JEUNES MUSICIENS EN 1917

Je venais à peine d'atteindre l'âge de seize ans et j'habitais Bordeaux quand éclata en 1917 le scandale des représentations de Parade aux Ballets Russes. Je me trouvais alors en plein éblouissement de la découverte que je venais de faire de la musique de Debussy et il fallut un peu de temps avant que ne m'atteigne la nouvelle de cet événement. Il n'y avait pas alors la Radio, ni moins encore la Télévision pour établir le contact immédiat avec les faits et, de plus, nous nous trouvions encore en pleine guerre et les manifestations artistiques passaient un peu au second plan dans l'information.

Néanmoins, je ne fus pas longtemps sans être

1. Nous précisons que H. Sauguet écrit pour cette même collection un livre sur Erik Satie.

alerté par l'odeur de nouveauté qui se dégageait des représentations tumultueuses de l'œuvre nouvelle et des mouvements divers qu'elle avait provoqués. Le nom d'Erik Satie, je l'avais rencontré en me documentant sur les deux héros de mon existence musicale d'alors : Debussy et Ravel. Je ne m'étais guère inquiété de lui et de son œuvre qui se parait de titres cocasses et excentriques qui prêtaient à rire. Toute mon éducation musicale, basée sur la fréquentation des maîtres classiques, sur la musique religieuse (je venais de passer mon enfance encore toute proche dans une maîtrise et commençait à toucher l'orgue) qui était profondément bouleversée par ma rencontre avec la musique de Debussy répugnait à cette forme de l'humour-pudeur qui me demeurait tout à fait étrangère. Cependant, je pris assez vite conscience que le génie de Debussy lui était si particulier, que son esthétique lui était à ce point personnelle qu'il ne pouvait y avoir place autour, auprès, après lui que pour des épigones ou des maniéristes. Debussy venait surtout, avec des chefs-d'œuvre incomparables dont, depuis près de cinquante années que je les pratique, je n'ai point encore senti ni s'évaporer le parfum, ni se ternir les couleurs, ni vu diminuer mon admiration passionnée, Debussy venait de donner aux musiciens une prodigieuse leçon de liberté. C'est de cette liberté que j'entendais profiter

et, la jeunesse aimant avant tout l'impertinence et le non-conformisme, je fus vite, très vite attiré par cette partition de Parade dont le bruit qu'elle avait fait à sa naissance, parvenait enfin jusqu'à Bordeaux et avait ému le petit groupe de jeunes artistes que nous formions alors.

Nous avions senti que toute une nouvelle esthétique venait de naître : il s'agissait de mettre la musique au pas des démarches nouvelles qui, dans la peinture avec le cubisme, dans la littérature avec Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau avaient été découvertes et instaurées. Avec Parade, tout à coup, le rideau se levait sur d'autres horizons. Toute notre jeunesse était conviée à venir voir et entendre des apparences et des airs nouveaux. Une forme d'expression apparaissait qui semblait ne rien devoir à tout le grand courant artistique produit par le romantisme, le symbolisme, l'impressionnisme. Nous nous trouvions en présence d'un art qui prenait sa source dans la vie quotidienne, sans réalisme toutefois, mais dans la rue, les fêtes foraines, anti-sentimental. Sa position anti-artiste, fuyant les préciosités et les raffinements du langage, allant jusqu'à revendiquer la banalité, lui donnait des airs provocateurs. Un retour aux origines pures d'un art populaire, sans le concours du folklore, mais seulement par un contact direct, naturel, avec

les sensations et les émotions de notre vie et plus encore, de notre âge. Pour ce qui est de l'écriture, on reprenait le vœu de Debussy de rejoindre les musiciens français des XVIIe et XVIIIe siècles et tout en répudiant les longs développements formels et les surcharges dans le trait, renouveler des formes succinctes, laconiques, éloignées des formules et de la rhétorique.

La musique d'Erik Satie, la première, parlait de langage nouveau. Mais, sans doute, n'eût-elle pas suffi à convaincre et peut-être même eût-elle risqué de ne pas être entendue si, devant elle, autour d'elle, au-dessus d'elle, le jeune Jean Cocteau n'avait pas édifié et codifié en termes lapidaires et qui faisaient image — et quelles images — les éléments de cette nouvelle esthétique. Il a été le véritable prophète et l'apôtre en même temps, de ces nouveaux temps. On sait ce que les jeunes musiciens d'alors doivent à son action fulgurante, à sa puissance de persuasion, à son prodigieux rayonnement et à son sens extraordinaire du faire-savoir.

Après l'apparition du Groupe des Six qui vint confirmer peu après la naissance de Parade l'avènement d'une musique nouvelle, le petit musicien bordelais, fasciné par ces événements grisants, vint se fixer à Paris. C'était en 1922, Et il se jeta tête baissée

dans ce courant qui lui apparaissait comme celui-là même pour lequel il se sentait prédestiné et auquel il est demeuré fidèle, ayant fait sienne la leçon de celui qui devait devenir son maître, Erik Satie : Il faut d'abord apprendre à se bien connaître et, quand on se connaît bien, demeurer fidèle à soi-même. Et, comment être mieux au fait de soi-même que de se sentir très exactement de son temps et de son âge ?

Janvier 1964.

EH BIEN, DANSEZ MAINTENANT...

Quand j'étais enfant (je parle de l'âge, non de l'état de mon esprit, qui est, Dieu merci ! resté celui d'un enfant), quand donc j'étais un enfant, un vieux Monsieur qui était venu visiter mes parents (ce n'était pas M. de Norpois, mes parents ne fréquentaient pas les ambassadeurs) alors que l'on parlait du Bal des Officiers qui allait, quelques jours plus tard réunir au Grand-Théâtre toute la gentry bordelaise, si élégante, si réservée, si hautaine, ce vieux Monsieur qui n'était pas M. de Norpois, déclara avec une certaine acrimonie : « On ne s'y amuse plus. D'ailleurs on ne sait plus s'amuser. De mon temps... » et il se lança dans une description de toilettes fabuleuses dans une atmosphère de féerie... Après son départ, quand on nous envoya nous coucher, mon frère et moi, dans notre

petit lit de cuivre, j'emportais comme un trésor dans ma nuit d'enfant les souvenirs des bals de ce vieux Monsieur et, les berçant pour qu'ils s'endorment avec moi, je passais une nuit avec les fées, le Marquis de Carabas donnait à danser à tous les personnages exaltants des contes qui font rêver.

De cette nuit-là date à n'en pas douter ce goût que je n'ai jamais perdu des déguisements et des bals costumés. Non que j'y danse : si j'ai parfois réussi à faire danser, je ne sais pas danser moi-même, mais j'aime ces fêtes où les grandes personnes jouent comme des enfants, où les « Peaux-Rouges » deviennent des marquis, où les marquises deviennent des oiseaux et qui laissent à nos jours moroses le souvenir d'un moment de la vie où, devenant un autre, nous avons un peu vécu de rêves.

Des bals, j'en ai vu de toutes sortes et depuis longtemps. Au temps de mon adolescence, tout aussitôt après la guerre de 1914 ce fut la frénésie de la danse qui s'empara de la jeunesse. On se réunissait alors dans les salles de danse pour le tango, le one-steep, le fox-trott. Je m'y aperçois, dans une glace, avec une de ces jeunes filles à franges, à taille basse, vêtue de velours, et rouge de confusion ; mais ce sont les bals « parés et travestis » qui me plaisaient davantage,

ceux-là où dissimulé sous un domino, le visage voilé d'un loup, ou contrefait par un faux-nez souligné d'une immense moustache vaporeuse, je sentais monter en moi une sorte de puissance et d'audace qui m'aidaient à me perdre pour mieux me trouver. Car il y a de cela dans ces bals qui vous aident à prendre possession d'une personnalité que trop de conventions sociales, trop de soucis d'éducation étouffent, paralysent et rendent comme bossue.

Mais c'est en arrivant à Paris que j'ai connu les plus beaux bals, ceux-là qui font époque et restent dans la mémoire comme un inoubliable spectacle. Je ne voudrais pas, auprès des jeunes garçons qui seraient amenés à parcourir ces lignes, rejouer le rôle de ce vieux Monsieur qui n'était pas M. de Norpois de mon enfance et, parlant des bals d'antan, dire qu'on ne sait plus aujourd'hui s'amuser et que de mon temps...

D'abord de mon temps, c'est encore aujourd'hui et, de tous temps ce sont les mêmes salons qui ont vu les plus beaux bals. Et c'est chez le comte et la comtesse Etienne de Beaumont que l'on a vu les plus originaux, les plus élégants, les plus artistiques, les plus étonnants. Les compter, les évoquer, mais je ne puis, il faudrait être Perrault ou Shéhérazade, et même Perrault et Shéhérazade. Je ne prétends pas être leur

fils, idéal ou non. Le comte et la comtesse de Beaumont ont joué un rôle, comme de grands comédiens, ils restent inégalés. Il n'est pas moins douteux que leur exemple, l'éclat de leur réussite, dans un domaine où la réussite est justement indispensable, a renouvelé un genre et que bien des bals où s'est pressée la société parisienne, et peu à peu tous autres bals qui se sont donnés depuis une trentaine d'années se sont inspirés des thèmes, des innovations, des révolutions qui ont marqué les soirées du comte et de la comtesse de Beaumont.

On retrouvera leur trace dans les mémoires de ce temps. Mais, puisqu'ici tout n'est voulu, pensé, exécuté que pour le court espace d'un moment, d'une soirée, n'est-ce pas justement risquer de les trahir en leur accordant autre chose qu'un souvenir ébloui mais sans lendemain ? Et, déjà peut-on parler encore des bals de la saison passée. Ceux de demain ne nous absorbent-ils pas davantage que ceux d'hier ?

Le Bal du siècle, a-t-on appelé celui qu'a donné à Venise M. Charles de Beistegui. De l'aveu de tous ceux qui y ont assisté et dont la plupart sont justement ceux qui ont vu et fait les plus beaux bals du monde, cette soirée fut une soirée de rêve et un véritable conte de fées. Voilà bien par quoi on juge

de la réussite d'une fête. Qu'elle participe au rêve. Qu'elle en soit un. Que pour le temps où il nous est donné d'y assister et d'y participer nous oubliions tout ce qui n'est pas elle et que nous soyions précipités dans le rêve. On a beaucoup dit qu'elle avait coûté beaucoup d'argent et que c'était une honte, de nos jours, etc., etc., etc... C'est toujours une honte de dépenser de l'argent pour autre chose que de le donner aux pauvres ; même quand on achète un poulet au lieu d'acheter un œuf et d'acheter une cravate au lieu d'acheter un lacet et aussi de faire brûler un cierge au lieu de mettre son prix dans le tronc... Laissons ces cancans démagogiques s'évaporer dans leur acidité. Ici, dans un bal, le luxe est roi, et plus un bal est luxueux, plus il est beau, plus il est beau, plus il est réussi. Le luxe demande de l'argent, beaucoup d'argent. Mais, au fond, ne vaut-il pas mieux dépenser de l'argent (et comme cet argent ne se volatilise pas, mais est acquis par tous les artisans et ouvriers intéressés aux besoins d'une semblable soirée) pour donner un rêve que pour précipiter les êtres humains les uns contre les autres dans une effroyable tuerie ? Mais, mon Dieu, où vais-je maintenant m'égarer... Vraiment, mon vieux Monsieur avait raison, on ne sait plus s'amuser...

Amusons-nous donc, et, sans arrière-pensée, lais-

sons-nous charmer et aller au plaisir de regarder encore un moment les images de ces tous derniers bals de ces mois passés : ce Bal des Espions, où, dans une suite de petits appartements, une foule extraordinairement bigarrée et infiniment cosmopolite a recréé pour un soir le monde des espionnes et des détectives de l'avant-guerre 1914 ; ce bal infiniment amusant où la plus originale des vicomtèsses d'hier, d'aujourd'hui et, parions-le de demain a projeté dans la Lune, pays essentiel du rêve, ses invités ravis, et qui demeure sans doute la soirée la plus charmante de ce printemps ; ce bal des chefs-d'œuvre du XVIII[e] siècle où chacun dans son cadre avait l'air un peu inquiet de n'être pas assez soi-même ; cette fête exquise où, dans le cirque Fanny, la part la plus élégante de la société parisienne s'est retrouvée et divertie d'un spectacle adorable ; ce bal donné par cette personne mystérieuse qui ne s'est pas fait connaître, dans les dessous d'un bizarre hangar où chacun dut être ce qu'il n'était pas... ce bal, enfin, où l'on a pu croire revenu pour un soir le temps munificent des Ballets Russes ; ce bal, et ce bal, et ces bals, où, qui, que, quoi dont, et donc...

Ils sont trop, et pas assez. Il faudrait ruiner le monde avec des bals. Peut-être alors ne parlerait-on plus de faire la guerre, puisqu'il ne resterait plus un sou pour fabriquer des canons ou des armes atomiques...

LES CHATS ET LA MUSIQUE

Je parlerai, non des relations des musiciens et des chats, dont on sait à peu près tout, mais des relations des chats et de la musique, qui sont moins connues et qui ont fait l'objet de beaucoup moins d'études comme de communications. Et bien sûr, comme il convient, c'est sur des expériences personnelles que je baserai cette petite participation à l'histoire, ou mieux encore, aux histoires « chats ».

J'ai eu le bonheur de vivre ma petite enfance, mon adolescence, ma jeunesse auprès d'un chat, le même, un angora noir et blanc, possesseur d'un panache admirable, de moustaches superbes et d'un regard inoubliable. Il me fut donné alors qu'à l'âge de cinq ans je revenais avec mon grand-père de voir au cirque le célèbre Colonel Cody, dit Buffalo Bill, à Bordeaux

alors. Je donnais au petit chat le nom de l'illustre trappeur. Et il vécut auprès de moi jusqu'à ma vingtième année. C'est dire qu'il partagea mes jeux, mes études, les étapes si variées, si marquantes de cette première partie de mon existence. Il fut mêlé de très près à mes études musicales. Enfermé avec moi dans la pièce où je faisais mes études de piano, il écoutait les gammes et les exercices avec indifférence, sans ennui du reste (le chat ne connaît pas l'ennui ; il est ailleurs seulement). Mais quand je jouais des « morceaux » il commençait à revenir vers moi. Et j'eus la surprise de le voir s'intéresser davantage chaque jour aux progrès que je faisais. De témoin passif, il devenait auditeur, manifestant ses goûts comme ses dégoûts par des miaulements (faibles, du reste, sa voix était restée celle d'un chaton) ou par ce ronron magique, récompense suprême accordée au témoin de son plaisir. Ainsi je le vis, attentif, dédaigneux, solitaire ou expansif. Mais, à vrai dire, ce n'est que pour une œuvre qu'il manifesta une passion véritable. J'avais seize ans, et je venais de découvrir Debussy. Parmi les pièces de piano que je jouais alors, le *Cortège* de la *Petite Suite* produisit sur Cody une impression extraordinaire. Il roulait sur le tapis en gémissant de plaisir, sautait sur le piano ou sur mes genoux, léchant mes mains et accourait dès que je commençais à égrener les tierces

enchanteresses. Cher Cody ! Son souvenir reste lié à cette page ravissante et je ne la joue ou ne l'entends jamais sans que son léger et caressant fantôme ne revienne un instant à mes côtés.

Plus tard, à Paris, c'est une chatte Marie-Adélaïde Pompon, que j'eus le privilège d'abriter. Hautaine, capricieuse, fantasque, elle a été pendant quelques années le plus sévère de mes critiques musicaux (ils ne m'ont pourtant pas manqué, d'aucune manière). Elle venait s'asseoir auprès de mon piano ou de ma table quand je travaillais et m'écoutait en regardant fixement devant elle le trajet des sons dans l'espace. De temps à autre, je jetais un œil vers elle et quand « ça » marchait, elle fermait les paupières ou s'étirait en faisant entendre un léger ronron. Mais si ce que j'écrivais lui déplaisait, elle restait rigide et muette ou, mieux, quittait sa place lentement et demandait à sortir de la pièce où je travaillais. Cela ne manquait jamais. Grâce à elle, bien des fois, j'ai repris un travail ou renoncé à un autre. Et quand j'ai passé outre, je n'ai jamais eu lieu de m'en enorgueillir...

La Remplaçante, qui vint habiter chez moi après Marie-Adélaïde Pompon, adorait le chant. Sa passion était les voix légères et aiguës. Elle était transportée par les voix de coloratura. En extase, elle essayait

avec la patte, d'attrapper au vol les sons qui sortaient du poste de T. S. F. en présence duquel je la laissais toujours quand je m'absentais. Si une chanteuse venait chez moi travailler quelque air de l'opéra que j'écrivais alors *(La Chartreuse de Parme)* ou quelque mélodie, elle sautait sur le piano et parfois sur la chanteuse elle-même, et cherchait à attrapper les sons qui pour elle devaient être visibles, tangibles, matérialisés dans une forme certaine, mais qu'elle n'eût hélas jamais le bonheur de saisir ! Moins critique que la précédente, elle acceptait la musique quelle qu'elle fût. Seule, la voix l'intéressait. Elle en possédait, du reste, une superbe et peu de matous lui résistèrent. En quelques années elle me fit don de trente-six chats.

On m'a parlé de chats virtuoses, de chats danseurs, de chats compositeurs. Je n'ai jamais rien vu de la sorte. J'ai seulement vu, un jour, un chat qui dévorait avec sagesse et sans dégoût la partition d'une œuvre détestable. En essayant de la lui reprendre, il se fâcha et me griffa furieusement. Pour l'achever il la mit en pièces et fit ses besoins dessus. C'était le chat d'un de mes amis qui me fut confié en garde. Il était pourtant parfaitement insensible à la musique. Il devait appartenir à la race, extrêmement cruelle et rarissime, des chats critiques musicophages.

UN RÊVE, C'EST UN RÊVE...

Figurez-vous donc avec moi dans ma nuit : je m'étais cru convoqué au Palais de l'Elysée pour assister à une fête donnée en l'honneur d'un Prince étranger reçu dans les fastes grandioses qui demeureront un des souvenirs fabuleux du présent régime. J'y arrivai à pied, sous une averse torrentielle, traversant des flaques de boue, moqué par tous les gardes civils et militaires aux portes du Palais qui me montraient du gourdin en s'esclaffant : « C'est le musicien, c'est le musicien qui arrive » et qui chantonnaient « Oh ! la, la c'te guel' c'te binett' », vieux refrain que je ne croyais plus connu que des fidèles du Cabaret à Bruant, depuis longtemps oublié. Fort humilié par une semblable conduite, je m'apprêtais à rebrousser chemin ; l'immense foule qui suivait m'en empêcha et me força

à entrer avec elle dans le Palais grand ouvert. C'est ainsi que je me trouvai dans un cabinet de dimensions réduites, écrasé, étouffé, foulé, par une foule de plus en plus dense qui finit par faire éclater les murs et qui se répandit, comme un liquide trop longtemps contenu et en ébullition, dans tous les salons brillamment illuminés dans lesquels déambulait une autre foule considérable. Ce n'étaient que croix et décorations tintinabulant sur des poitrines au-dessus de ventres dans leur digestion. En vain, personne ne s'offrant à me présenter à personne, je cherchai un visage connu dans cette foule éclatante. Un bruit délicieux vint tout à coup jusqu'à moi. Je me dirigeai vers lui. Dans une vaste salle de type aquarium pour poissons géants, un superbe orchestre, formé de musiciens en uniforme, exécutait admirablement le *Boléro* de Ravel. Nul ne l'écoutait, sauf moi, qui venait d'être mis soudainement en sa présence. Il semblait que l'on s'en écartait même avec un certain air de mépris et d'agacement. Et (j'ai l'oreille fine) en contrepoint de ce morceau de concert, j'entendais des réflexions comme celle-ci : « Mais, c'est de la musique ! Ici ? Que va dire le Président ?... C'est insensé, ces gens sont fous... ». C'est alors que je sentis quelqu'un me prendre par le bras et m'entraîner dans l'embrasure d'une haute fenêtre donnant sur un parc illuminé. J'étais en face d'un personnage fabu-

leux, tout secoué d'une manière de rire fou, qui me dit sur un ton confidentiel et sermonnant : « Que pensez-vous de tout cela ? C'est ma dernière farce. Est-elle bonne, monsieur le musicien ? Oui, c'est moi qui vous ai fait inviter, pour que vous touchiez du doigt cette réalité. Nous sommes ici dans le Saint des Saints, n'est-il pas vrai ? Ici, tout autour de vous, c'est l'élite du pays qui se trouve. Voyez le cas qu'elle fait de « Votre » musique, cette élite ? Avez-vous encore des oreilles pour entendre ? Peut-être aujourd'hui les musiciens n'ont-ils plus besoin de leurs oreilles, comme les peintres n'ont plus besoin de leurs yeux et que les écrivains n'ont que faire des idées ? Non ? La musique, cher ami, c'est fini. C'était déjà fini d'ailleurs depuis longtemps. Car c'est un vieux corps qui bouge encore, la tête coupée. Plus personne n'en veut : ça coûte un argent fou et ça ne fait plus recette. Ce pays, qui a toujours donné l'élan et qui demeure à la pointe des mouvements de l'avant-garde, a pris des décisions définitives. Affaire de spécialistes, la musique sera laissée aux seuls musiciens. Est-ce un des beaux-arts ? Cela se discutait au temps du surréalisme. Cela ne se discute plus. Le monde de demain s'édifiera sans elle... Et, sortant d'une vaste poche qui battait tout au long d'une des queues de son habit, un superbe portefeuille sur lequel je lus les initiales E. N. (je cherchai son

nom...) : Voici notre projet, mon cher : nous fermons les classes de musique dans les collèges et les lycées ; nous supprimons toutes les épreuves musicales qui demeurent dans les grands concours ; nous dispensons les élèves de nos écoles primaires de cette obligation dérisoire d'apprendre le solfège. Plus de public forcé. Vous irez le chercher ailleurs que sur les bancs de l'Université... » Effaré, épouvanté, bredouillant, je considérai, hagard, le personnage démesuré qui, contre cet orchestre isolé, en ce moment déroulant le monodie ravelienne, énonçait au seul musicien présent dans ces lieux un aussi fatal programme... « Mais, la musique est indispensable à l'homme, m'entendis-je répliquer, comme l'est la religion... ». J'avais de toute évidence mal choisi mon argument : « C'est bien ainsi que nous l'entendons. Qu'avec les religions, la musique se contente de ses temples. L'Université est laïque, monsieur le musicien, ne l'oubliez pas, ni vos pairs. Adieu ! je vous laisse avec votre « vous-même »... ». Mon moi-même, c'est ainsi du moins que je le compris, c'était cet orchestre abandonné dans ces brillants salons, qui terminait son morceau de concert dans l'indifférence méprisante de la foule piétinante, bavardante, dégustante...

A ce point de mon rêve je me réveillai. Et ce cauchemar absurde me déposait dans la cour d'une

école, primaire, justement, où des garçons et des filles, en tenue de sport, exécutaient des mouvements de gymnastique en chantant a cappella, fort joliment d'ailleurs, des motets, des airs harmonisés et si judicieusement choisis que j'en fus délicieusement réconforté. Mais je n'étais pas au bout de ma surprise : à quelques pas de là, par une des fenêtres ouvertes d'une superbe bâtisse consacrée à l'étude, j'entendais sortir une voix qui racontait l'histoire de Mozart et faisait entendre à des élèves une de ses Symphonies enregistrées... Voilà, pensai-je qui chasse tous les propos du personnage de mon rêve...

C'est alors qu'on sonna à la porte de mon appartement, que (oh ! nouvelle surprise) je n'avais pas quitté. Je me réveillai donc de ce double rêve pour recevoir mon courrier duquel se détachait mon journal ami. Bien sûr j'allai aux nouvelles et je lis quelque chose comme ceci : « La musique à l'école est-elle menacée ? Un projet tendant à supprimer l'enseignement musical au second degré et dans les cours complémentaires pour définitivement écarter des concours... »

Je rêvais donc encore ? Plutôt que de revenir vers mon piano reprendre le Concerto interrompu, je reprenais aussitôt place dans mon lit qui, somme toute,

sait si bien effacer toute frontière entre le songe et la réalité.

Vous dirai-je cependant, que, comme beaucoup de rêveurs, j'ai des réveils extrêmement mauvais ?

Janvier 1962.

POUR OU CONTRE HENRI SAUGUET

PLUS LOIN QUE LA NUIT ET LE JOUR

Le “cas Sauguet” • « (...) Voilà un homme aimable, charmant et spirituel qui, on ne sait pourquoi, a voulu, un beau jour, s'attaquer à la composition. Enfant gâté des salons, il avait, sans doute, à cœur de prouver, qu'après tout, écrire de la musique ne constituait pas un exploit aussi redoutable qu'on voulait bien le dire. Et, joignant le geste à la parole, il nous donna un certain nombre de petits ouvrages d'un amateurisme souriant qui consolidèrent, dans son entourage, sa réputation d'homme d'esprit.

Jusque-là, rien de grave. Mais le snobisme s'en mêla et vint tout gâter. De cet innocent amateur, on voulut faire un grand champion professionnel. Nos théâtres lyriques subventionnés lui ouvrirent toutes

grandes leurs portes pendant que les musiciens les plus respectables attendaient patiemment leur tour. Et l'on vit ce jeune fantaisiste, grisé par la flatterie, nous présenter avec une certaine impudeur, un ouvrage aussi prétentieusement « soufflé » que *la Chartreuse de Parme* qui souleva la réprobation et même l'indignation des musiciens qui ont encore le respect de la syntaxe et de l'orthographe.

Cet incident ne fit qu'accroître la confiance que nos grands directeurs avaient accordée à cet effronté petit maître qui, à la façon des gens bien nés, se félicitait de savoir toutes choses sans les avoir jamais apprises. M. Rouché s'empressa de lui commander une nouvelle partition, et l'on apprit avec étonnement que M. Muratore avait placé sa nouvelle direction « sous le signe » de l'amateurisme mondain en montant, comme premier ouvrage, la *Gageure...* trop prévue de cet enfant chéri des salons.

Ce n'était donc pas avec un préjugé très favorable que les initiés s'installèrent dans leurs fauteuils, à l'Opéra-Comique, pour écouter la partition nouvelle de M. Sauguet.

Or, leur stupeur fut sans limites lorsqu'ils constatèrent que cet acte, assez abondant, marchait d'un pas allègre, avec une bonne humeur engageante et une gentillesse communicative. Si, vraiment, la musique

est, comme on le dit, un art d'« agrément », l'auteur de la *Gageure imprévue* a le droit de se moquer de tous les reproches qu'on pourra lui adresser, car il nous a donné là un spectacle pour lequel l'adjectif « agréable » semble avoir été fabriqué sur mesures.

M. Sauguet a su trouver, en effet, un sujet léger et sans prétention, une comédie de paravent, un petit marivaudage où il a pu, sans s'essouffler, jeter à poignées les menus fredons mélodiques dont sa mémoire est abondamment pourvue. Traitant son dialogue avec une volubilité qui le dispense de la redoutable épreuve du « développement », il escamote, sans peine, toutes les servitudes techniques de la composition. Accordant très habilement à la foule, fatiguée par les excès de musique cérébrale, la satisfaction d'entendre des inflexions mélodiques d'une naïveté futée, l'auteur de la *Gageure imprévue* affecte de donner à sa pensée un tour familier et plaisant se rattachant à la tradition des chansons populaires. Et tout cela lui a permis d'obtenir un spectacle preste et gracieux, où tout sourit, tout minaude, tout est mignon et coquet, tout « fait la blague » de la délicieuse et insouciante liberté de la jeunesse...

(...) La réussite d'un tel ouvrage pose un problème sérieux. Il nous démontre, en effet, que les jeunes musiciens qui tiennent à apprendre leur métier avant

de l'exercer, sont bien naïfs. A quoi bon pâlir sur des traités d'harmonie, de contrepoint et de fugue puisqu'on peut écrire une très avenante comédie lyrique en ignorant parfaitement tout cela ? Ce facétieux cadet entre dans la carrière quand ses aînés n'y sont pas encore et il a bien le droit de les narguer et de les prendre en pitié.

Croyez bien que je ne songe pas à prendre ici la défense des champions du contrepoint, de la fugue et de la polytonalité qui, depuis quelques années, torturent tant d'oreilles innocentes et je ne m'afflige pas trop de voir un amateur jovial leur damer le pion. Entre nous, ils ne l'ont pas volé ! Mais je songe à tous les compositeurs aimables mais loyaux qui ne croiant pas indispensable, pour faire de la musique bienveillante et spirituelle, d'ignorer l'élégance harmonique et l'art des modulations. » *(Emille Vuillermoz*, 1944.*)*

Qui est Sauguet ? • « Chez Sauguet, la musique est un sixième sens. Une facilité mélodique d'un intarissable écoulement remplace, pour notre joie, les combinaisons les plus savantes des contrapuntistes les plus célèbres. C'est un intuitif, dont l'intuition est guidée par son instinct, par l'acuité de son intelligence et la sûreté de son goût. Cette espèce

d'élégance naturelle est la même que celle d'un joueur de tennis. Sa musique a de la race comme les chats siamois. Ces qualités sportives s'unissent à un cœur tendre que les locomotives ou les machines agricoles effarouchent mais qui aime la mer, les bateaux, les matelots, leurs pompons rouges, les rubans de leurs bérets et les cadres en coquillages. » *(Darius Milhaud* « Etudes ».*)*

A propos de La Chatte • « Ce jeune homme possède, entre tous, le don de la mélodie qu'Euterpe réserve toujours à ses favoris. » *(Roland-Manuel.)*

M. Henri Sauguet est incontestablement plein de dons, et des plus heureux. Son *Nocturne*, sa *Danse des Matelots*, on y sent parfois une fraîcheur candide assez proche de celle qui marquait, au temps de la *Rapsodie nègre*, les débuts de Francis Poulenc. Je lui souhaite de poursuivre aussi loin que ce dernier, avec une sûreté qui prenne son ferme appui dans le meilleur de nos maîtres, le développement de ses très jolies, très fines et très sensibles qualités que je sens et que j'aime sincèrement dans les premières pages qu'il nous offre. » *(Georges Auric.* « Les Nouvelles Littéraires ». 1924.*)*

La Chartreuse de Parme • « (...) *La Chartreuse de Parme*, que nous venons d'entendre à l'Opéra, est sans doute l'œuvre la plus remarquable que nous ait donnée dans l'ordre lyrique la génération qui vient après celle des Six. (...) Il y a là un don de vie, d'émotion, une grâce et une abondance mélodique qui sont du plus grand prix. » *(Gabriel Marcel.* « Temps présent ». 24 mars 1939.*)*

« (...) Le spectacle de l'Opéra passe, et de beaucoup, en qualité, tout ce que l'Ecole française nous a donné depuis plusieurs années. On a une vraie joie à le reconnaître et à louer comme il convient le musicien. Henri Sauguet a su (...) parfaitement réussir dans la difficile entreprise de ne point troubler ici les caractères ni les rapports essentiels, sans tomber jamais dans le pastiche ou même l'imitation. Rien, dans l'ouvrage ne sent le factice, l'« époque » ; son discours musical avance d'un bout à l'autre, d'un rythme égal, suivant l'action et liant ces images diverses dans l'unité solide d'un style d'intelligence et de sensibilité tout ensemble ; doué enfin, et surtout, d'une véritable vie organique. On est extrêmement frappé de la justesse d'accents d'une partition qui va du pittoresque ou du plaisant jusqu'au plus aigu du dramatique, et qui porte, sans plier, le poids d'intentions psychologiques singulièrement lourdes. L'équi-

libre entre l'orchestre et les voix, l'alliance d'une mélodie non pas infinie mais perpétuelle et d'un soutien ou d'un accompagnement expressif sans excès, tout cela est remarquable jusqu'à nous maintenir en haleine durant quatre heures et demie d'horloge ! Et j'aurai sans doute décerné le plus beau compliment à ce grand effort d'art en disant que cet interminable opéra n'est jamais ennuyeux ! » *(André George.* « Nouvelles Littéraires ». 25 mars 1939.*)*

* * *

« (...) J'admire que (...) la partition de M. Sauguet soit à chaque instant remplie de belles choses. Pour moi j'ai trop aimé un art opposé au sien pour goûter son œuvre sans restriction. S'il doit représenter un changement du goût public ; je ne puis que signaler ce changement. Je reconnais d'ailleurs volontiers la délicatesse de cette musique humaine et ressentie, et aussi l'invention de M. Sauguet qui paraît en mille motifs développés avec naturel. Il apporte incontestablement une sensibilité nouvelle, et le dire est le plus grand compliment qu'on puisse faire à un artiste. » *(Henri Bidou.* « Le Temps ». 25 mars 1939.*)*

* * *

« (...) Je jugerais malséant de faire de l'ironie à propos d'un effort loyal comme celui que représente *La Chartreuse de Parme*. M. Henri Sauguet s'est donné du mal, beaucoup de mal ; il a fait de son mieux ; et, à cause de cela, j'estime qu'il faut parler sérieusement de son œuvre. (...) J'ai tenu à lire ou à relire la plupart de ses compositions. Dans quelques-unes d'entre elles (celles qui datent de 1922 à 1925 environ), j'ai trouvé de la cacophonie, voulue ou inconsciente ; dans d'autres, un parti pris de simplicité linéaire et, si j'osais risquer ce néologisme, de primitivité, qui justifient n'importe quelle maladresse. Dans toutes, dans *David* comme dans *La Nuit*, dans *Cirque* comme dans *Plumes*, dans la *Sonate* en ré pour piano comme dans *Les Françaises* et comme dans les *Pièces poétiques*, j'ai constaté un désordre de style, un « insoin », comme disait Mendès, une gaucherie que je ne puis croire voulue, un manque de plan, de dessein, une puérilité, un dédain — ou une ignorance — de la prosodie que je ne puis absolument pas attribuer à une volonté consciente et que je suis obligé d'attribuer à une méconnaissance *inconsciente* de tout ce qu'un vrai musicien doit savoir, fût-ce élémentairement. Que M. Sauguet ait en lui des velléités d'inspiration, de la sensibilité, des élans, de secrets recoins où se forment des embryons d'idées dont quelque chose pourrait

sortir, je ne le nie pas et je suis même enclin à le reconnaître. Mais je ne puis, *jusqu'à nouvel ordre* le considérer comme un *vrai musicien*, en dépit même des derniers tableaux de *La Chartreuse de Parme* et notamment du dernier, dont se dégage une émotion évidente que j'ai, en partie, ressentie, car il y passe indéniablement un souffle chaud, une ardeur brûlante, mais qu'il m'a été impossible de ressentir en entier, parce que les absurdités vocales et prosodiques de M. Sauguet m'ont rebuté, parce que, sans conteste, il ne sait pas qu'il faut savoir pour composer de la musique. » *(Reynaldo Hahn.* « Le Figaro ». 23 mars 1939.*)*

... Il est curieux de noter que c'est un musicien qui se proclamait lui-même wagnérien, le français Chabrier, qui a su maintenir la saine tradition de l'art dramatique en ces temps difficiles et qui a excellé dans le genre de l'opéra-comique français en pleine vogue wagnérienne, de pair avec quelques-uns de ses compatriotes. N'est-ce pas cette tradition qui se prolonge dans la gerbe de chefs-d'œuvre qui se nomment *Le Médecin malgré lui, La Colombe, Philémon et Baucis* de Gounod ; *Lakmé, Coppélia, Sylvia* de Léo Delibes ; *Carmen* de Bizet ; *Le Roi malgré lui, L'Etoile* de Chabrier ; *La Béarnaise, Véronique* de Messager à quoi vient s'ajouter aujourd'hui *La Chartreuse de Parme*

du jeune Henri Sauguet ? *(Igor Strawinski.* Poétique Musicale. J.-B. Janin, édit.*)*

A propos de la Symphonie Expiatoire • « La première Symphonie de M. Henri Sauguet, après avoir quelque peu piétiné à la porte des associations symphoniques et de la radio, vient enfin d'être révélée au public français. Donnée en première audition l'année dernière (...) cette partition avait alors fait grande impression sur ceux qui avaient eu la chance de pouvoir l'entendre. Disons tout de suite qu'après un an, cette impression ne se dément pas. Aujourd'hui comme hier, on reste assuré que c'est là l'œuvre la plus accomplie que nous ait donnée M. Sauguet, et possédant une qualité qui ne se rencontre pas souvent chez les symphonistes de notre temps, celle d'être avant tout une œuvre inspirée : réellement et profondément partie du cœur de celui qui la conçut, elle touche réellement et profondément le cœur de celui qui l'entend.

(...) Cette œuvre s'impose directement par le naturel et la force de son contenu émotionnel, qu'elle délivre sans faire appel à aucun truc, à aucun artifice, sans recherche d'effet facile ni conventionnel, se tenant bien à l'écart de tous les poncifs que pouvait appeler le sujet ». *(Claude Rostand.* « Carrefour ». 11 février 1948.*)*



« On l'attendait depuis longtemps et, loin d'en être déçu, on a éprouvé, en l'écoutant, un sentiment de réelle et croissante sympathie. D'abord, le thème idéologique de cette *Symphonie expiatoire* est noble. (...) Il a composé une partition dont la sincérité douloureuse apparaît dès les premières mesures.

(...) Nulle feinte, aucune pirouette, pas d'outranches ni d'habiletés cousues de fil blanc. Un scrupule thématique exemplaire, un respect des motifs à enrager un disciple de la Schola, un langage tout classique. Dès que l'allure du mouvement y prête, les dons mélodiques de Sauguet s'épanouissent et nous valent, par exemple, la courbe schubertienne de l'*andantino*.

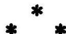
(...) Sauguet se trouve dans le cas de l'essayiste de talent qui risque son premier roman : il faut l'achever pour en voir les imperfections. Nul ne lui jettera la pierre. Au contraire, on le félicitera pour son langage simple, persuasif, et souvent émouvant, qui répudie les étranges préférences d'un certain snobisme. Il a parlé selon son cœur : c'était le meilleur moyen de trouver le nôtre. *(Clarendon.* « Le Figaro ». 10 février 1948.*)*

L'Oiseau a vu tout cela • « Qu'a-t-il vu, l'oiseau sur la branche ? Ni la fuite de l'hiver ni l'éclosion des fleurs, mais le supplice d'un homme attaché à l'arbre même et savamment torturé par le bourreau. La force et l'intérêt de cette page émouvante sont dans l'antithèse entre l'innocence de l'oiseau qui regarde sans comprendre et le désespoir de l'homme qui sait qu'il meurt. Pour traduire en musique ce poème cruel de Jean Cayrol, Sauguet n'a pas, comme on pouvait le croire, et le craindre, changé radicalement sa meilleure manière — celle d'un musicien élégiaque. Sur un thème de douze notes — qui a donné aux dodécaphonistes un espoir rapidement déçu —, Sauguet brode toute une série de versets, comme dans une prose grégorienne. Se gardant de décrire, à la manière réaliste, ce qui se passe, il suit par l'intérieur la progression du drame. Parfois même, il m'a semblé que l'oiseau lui prêtait sa voix fraîche pour mettre un peu de poésie dans cette nuit d'horreur. (...) Cette Cantate figure dans l'œuvre de Sauguet, riche de pages colorées, une image pathétique et sincère qui lui fait honneur. » *(Clarendon.* « Le Figaro ». 6 septembre 1960.*)*

* * *

Avis divers, opinions contradictoires, éloges, défou-

lements de quelque rancœur ou témoignage de solide admiration, les jugements les plus opposés ont, depuis qu'il en compose, accueilli la musique d'Henri Sauguet. Plus loin que leur nuit et leur jour, demeureront en tout état de cause ce monde créé de toutes notes, cette musique qui, en même temps qu'elle la renouvela, rajeunit la sensibilité de notre art. Il est trop tôt encore — et réjouissons-nous-en ! — pour faire le point sur une production dont bien des pages s'évanouiront certes, mais dont beaucoup demeureront comme un témoignage des plus consolants et humains de notre époque. Il suffit actuellement que cette musique vive, que Sauguet soit des nôtres, qu'il ait eu le courage de devenir lui-même — et qu'il ait l'héroïsme de le rester envers et contre les sollicitations, les modes, les occasions. A part cela, à quoi bon extrapoler l'avenir ? Même attendre la partition prochaine autrement que pour nous réjouir de tant de liberté et d'indépendance chez un musicien-poète spirituel, doué, artiste, sans doute le plus authentiquement modeste — c'est-à-dire le plus intelligent — que la France possède dans sa génération ?



CATALOGUE DES ŒUVRES DE HENRI SAUGUET

ŒUVRES POUR LE THÉATRE

1. — *Théâtre lyrique*

1924. — *Le Plumet du Colonel*, opéra-bouffe militaire en un acte. Livret de Henri Sauguet.
Création : 1924. Paris : Théâtre des Champs-Elysées (Compagnie Bériza). Décors : Pierre Lardin. Chef d'orchestre : Ernest Ansermet. Editions Salabert. Paris.

1930. — *La Contrebasse*, opéra-bouffe en deux tableaux. Livret de Henri Troyat, d'après Tchékhov.
Création : 1930. Paris : Théâtre de la Madeleine (Compagnie Nikita Balaieff). Mise en scène : Kommissarjewski. Décors : Annenkoff. Chef d'orchestre : Raoul Labis. Editions Salabert. Paris.

1936. — *La Chartreuse de Parme*, opéra en quatre actes et onze tableaux. Livret d'Armand Lunel, d'après Stendhal.
Création : mars 1939. Paris : Opéra. Décors : Jacques Dupont. Chef d'orchestre : Philippe Gaubert. Chorégraphie : Albert Aveline. Inédit (chez l'auteur).

1942. — *La Gageure imprévue*, opéra-comique en un acte. Livret de Pierre Bertin, d'après Sedaine.
Création : 1944. Paris : Opéra-Comique. Décors : Jacques Dupont. Mise en scène : Pierre Bertin. Chef d'orchestre : Roger Désormière. Editions Max Eschig. Paris.

1954. — *Les Caprices de Marianne*, opéra en deux actes. Livret de Jean-Pierre Grédy, d'après A. de Musset.
Création : 1944. Aix-en-Provence : Festival. Décors : Jacques Dupont. Mise en scène : Jean Meyer. Chef d'orchestre : Louis de Froment. Editions Ricordi. Paris.

2. — *Ballets*

1924. — *Les Roses*, divertissement en un acte, d'après « la Valse » d'Olivier Métra.
Création : 1924. Soirées de Paris : Théâtre de la Cigale. Décors : Marie Laurencin. Chorégraphie : Léonide Massine. Chef d'orchestre : Roger Désormière. Inédit (manuscrit perdu).

1927. — *La Chatte*, ballet en un acte de Sobeka (B. Kochno).
Création : 1927. Monte-Carlo (Ballets Russes, S. de Diaghilew). Paris, 1927 (Sarah-Bernhardt). Décors : Pevsner et Gabo. Chorégraphie :

Balanchine. Chef d'orchestre : Roger Désormière (Paris). Editions Salabert. Paris.

1928. — *David*, ballet en un acte d'André Doderet.
Création : 1928. Paris : Opéra (Ballets Ida Rubinstein). Décors : A. Benois. Chorégraphie : Massine. Chef d'orchestre : W. Straram. Editions Salabert. Paris.

1929. — *Près du Bal*, divertissement dansé.
Création : 1929 Soirée privée. Costumes : Marie Laurencin. Chorégraphie : Yv. Franck. Orchestre de chambre dirigé par l'auteur. Editions Salabert. Paris.

1929. — *La Nuit*, ballet de B. Kochno.
Création : 1930. Londres (C. B. Cochran's Review). Décors : Christian Bérard. Chorégraphie : Serge Lifar. Editions Salabert. Paris.

1933. — *Fastes*, ballet en un acte d'André Derain.
Création : Ballets 1933. Paris. Décors : André Derain. Chorégraphie : Balanchine. Chef d'orchestre : M. de Abravanel. Editions Max Eschig. Paris.

1941. — *Cartes postales*, scènes chorégraphiques.
Création : 1941. Paris : Théâtre Hébertot (Compagnie Catherine Paul et Berezzi). Décors : Touchagues. Chorégraphie : Berezzi. Inédit.

1941. — *La Cigale et la Fourmi*, ballet en un acte de J. Chesnais.
Création : 1948. Rome. Marionnettes del Buratonni de Maria Signorelli. Inédit.

1943. — *Les Mirages*, ballet en deux tableaux de Cassandre et Lifar.
Création : 1947. Paris : Opéra. Décors : Cassandre. Chorégraphie : S. Lifar. Chef d'orchestre : L. Fourestier. Editions Salabert. Paris.

1944. — *Image à Paul et Virginie*, pas de deux.
Création : 1944. Paris (Compagnie R. Petit - J. Charrat). Décors : Marie Laurencin. Inédit.

1945. — *Les Forains*, ballet en un acte de B. Kochno.
Création : 1945. Paris : Théâtre des Champs-Elysées (Compagnie Roland Petit). Décors : Christian Bérard. Chorégraphie : Roland Petit. Chef d'orchestre : André Cluytens. Editions Salabert. Paris.

1948. — *La Rencontre*, ballet en un acte de B. Kochno.
Création : 1948. Paris : Théâtre des Champs-Elysées (Ballets des Champs-Elysées). Décors : Christian Bérard. Chorégraphie : D. Lichine. Chef d'orchestre : André Girard. Editions Heugel. Paris.

1950. — *Pas de deux classique.*

Création : 1951. Paris : Casino de Paris. Chorégraphie : Jean Guélis. Manuscrit perdu.

1951. — *Les Saisons*, ballet en six tableaux.
Création : 1951. Bordeaux : Grand Théâtre (Festival). Décors : Jacques Dupont. Chorégraphie : Massine. Chef d'orchestre : Gustave Cloez. Editions Françaises de Musique. Paris.

1952. — *Cordélia*, ballet en un acte de H. Sauguet.
Création : 1952. Paris : Théâtre des Champs-Elysées (Festival du xxe siècle). Décors : Jacques Dupont. Chorégraphie : J. Taras. Chef d'orchestre : André Girard. Inédit.

1952. — *Trésor et Magie*, divertissement chorégraphique.
Création : 1952. Paris : Bal des Petits Lits Blancs. Décors : Jacques Dupont. Chorégraphie : Serge Lifar. Manuscrit perdu.

1952. — *Le Cardinal aux Chats*, divertissement chorégraphique de H. Sauguet.
Création : 1952. Paris : Théâtre Marigny (Soirées de l'Essor). New York : Bal April in Paris. Inédit.

1956. — *Le Caméléopard*, ballet d'A. Vigot, d'après Edgar Poe.
Création : 1956. Paris : Théâtre des Champs-Elysées (Compagnie Babilée). Décors : J. Noël. Chorégraphie : J. Babilée. Chef d'orchestre : Maurice Le Roux. Editions Ricordi. Paris.

1957. — *Les cinq étages*, ballet en six tableaux, d'après Béranger.
Création : 1957. Bâle : Opéra. Chorégraphie : Orlikowski. Chef d'orchestre : L. Schwarz. Editions Heugel. Paris.

1957. — *La Dame aux Camélias*, ballet en quatre actes. Argument de Tatiana Gsovsky, d'après A. Dumas Fils (deux versions).
Création : 1957. Berlin : Titiana Pallatz (Festival). Décors : J.-P. Ponelle. Chorégraphie : T. Gsovsky.
1960. Paris : Opéra. Décors : Jacques Dupont. Chef d'orchestre : Louis Fourestier. Editions Ricordi. Paris.

1958. — *La Solitude*. Argument de H. Sauguet.
Editions Heugel. Paris.

1960. — *L'As de Cœur*, ballet en un acte sur un conte de Cl. Aveline.
Création : 1960. Marseille : Opéra. Décors : Jacques Dupont. Chorégraphie : S. Lazzini. Chef d'orchestre : M. Trick. Editions Françaises de Musique. Paris.

1960. — *Plus loin que la nuit et le jour*, cantate-ballet pour voix de ténor et chœur mixte à capella. Poème de Louis Emié.
Création : 1961. Bordeaux (Festival). Décors : Jacques Dupont. Choré-

graphie : J.-J. Etcheverry. Chorale de Pampelune, soliste : Paul Derenne. Editions Salabert. Paris.

1964. — *Pâris*, ballet de Boris Kochno.
Création : 1964. Paris : Théâtre des Champs-Elysées (Festival de la Danse). Décors : Jacques Dupont. Chorégraph,e : Janine Charrat. Chef d'orchestre : J. Auberson. Editions Salabert. Paris.

1965. — *Le Prince et le Mendiant*, ballet-mimodrame de Boris Kochno.
Création : Télévision française. *Prix Italia* 1965. Chorégraphie : Juan Corelli. Réalisation : J.-P. Carrère. Orchestre dirigé par l'auteur. Editions Françaises de Musique. (O. R. T. F., Paris.)

ŒUVRES SYMPHONIQUES

1932. — *Enigme*, ballade pour voix de soprano et orchestre. Poème de Henri Heine.
Création : 1933. Paris : O. S. de Paris. Soliste : S. Balguerie. Inédit (en dépôt chez Jobert. Paris).

1934. — *Concerto pour piano et orchestre*, n° 1.
Création : 1935. I. N. R. Belge. Soliste : Paul Collaer. Editions Max Eschig. Paris.

1938. — *Les Ombres du Jardin*, cantate pour soprano, ténor, baryton et basse, et quatuor vocal d'hommes. Poème de J. Weterings.
Création : 1943. I. N. R. Belge. Direction : Paul Collaer. Inédit.

1945. — *Symphonie expiatoire* (à la mémoire des victimes innocentes de la guerre).
Création : 1947. I. N. R. Belge. Direction : Franz André. Editions Salabert. Paris.

1948. — *Rêverie concertante*, pour piano et orchestre (Concerto n° 2).
Création : 1948. Dans le film « Les Amoureux sont seuls au monde ». Soliste : Jacqueline Robin-Bonneau. Inédit.

1948. — *Stèle symphonique* (à la mémoire de Chateaubriand).
Création : 1948. Paris : Sorbonne. Direction : Henri Sauguet. Inédit.

1949. — *Symphonie n° 2* « Allégorique » : *Les Saisons*, pour voix de soprano solo, grand chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre.
Création : 1949. Paris : R. T. F. Direction : Roger Désormière. Editions Françaises de Musique. Paris.

1950. — *Tableaux de Paris*, suite symphonique.
Création : 1951. Paris : Bi-millénaire de Paris. Direction : H. Sauguet. Editions Ahn & Simrock. Wiesbaden.

1951. — *Le Cornette*, ballade pour voix de basse ou de baryton, et orchestre. Poème de R.-M. Rilke (traduction : Simone Kra).
Création : 1951. I. N. R. Belge. Direction : Franz André. Soliste : Doda Conrad. Inédit.

1952. — *Variations sur un thème de Campra* (Tempo di minuetto).
Création : 1952. Aix-en-Provence (Festival). Editions Salabert. Paris.

1953. — *Concerto d'Orphée*, pour violon et orchestre.
Création : 1953. Aix-en-Provence (Festival). Direction : Hans Rosbaud. Soliste : Al. Busch. Editions Heugel. Paris.

1954. — *Les Trois Lys*, mouvement symphonique.
Création : 1955. Kentucky (U. S. A.). Orchestre de Louisville. Editions Salabert. Paris.

1955. — *Symphonie n°* 3, dite « I. N. R. ».
Création : 1955. Venise (Festival). Orchestre de l'I. N. R. Belge. Direction : Franz André. Editions Salabert. Paris.

1956. — *Variation en forme de berceuse*, sur le nom de Marguerite Long.
Création : 1956. Aix-en-Provence (Festival). Editions Salabert. Paris.

1958. — *La Solitude*, rêverie symphonique.
Création : 1958. Paris (Semaines Musicales Internationales). Orchestre de la Reine Elizabeth de Belgique. Direction : Franz André. Editions Heugel. Paris.

1963. — *Concert des Mondes souterrains* (Concerto pour piano et orchestre n° 3).
Création : 1963. Paris : Théâtre des Champs-Elysées. Orchestre Philharmonique de Paris. Direction : Léon Barzin. Soliste : Jean Boguet. Editions Salabert. Paris.

1964. — *Mélodie concertante*, pour violoncelle et orchestre.
Création : 1964. Moscou : Salle du Conservatoire. Soliste : Mstislav Rostropovich (Orchestre Philharmonique de l'U. R. S. S.). Direction par l'auteur. Editions Le Chant du Monde. Paris.

1964. — *Deux mouvements pour archets*, dédiés à la mémoire du poète Paul Gilson. 1) Remembrance. 2) Destinée Valse.
Création : 1965. Concerts Oubradous. Paris : Salle Gaveau. Direction par l'auteur. Editions Françaises de Musique. Paris.

1966. — *Symphonie de Marches*, pour le XIXe Congrès International des Chemins de Fer.
Création : 1966. Orchestre de la S. N. C. F. Sorbonne. Direction : R. Blot. Inédit.

— *Chant pour une ville meurtrie*, oratorio pour voix de baryton solo, solis, chœur mixte et orchestre (Commande de l'O. R. T. F.). Texte de M.-A. Monfet.
Editions Françaises de Musique. Paris.

MUSIQUE DE CHAMBRE

1. — *Ensembles instrumentaux*

1929. — *Près du Bal*, divertissement pour clarinette, basson et piano.
Editions Salabert. Paris.

1931. — *Divertissement de Chambre*, pour flûte, clarinette, alto, basson et piano.
Création : 1932. Paris : Concerts de « La Sérénade ». Editions Max Eschig. Paris.

1932. — *La Voyante*, cantate pour voix de femme et onze instruments (flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, percussion, violon, alto, violoncelle, contrebasse). Texte de Henri Sauguet.
Création : 1932. Hyères : Théâtre. Soliste : Madeleine Vhita. Décors : Christian Bérard. Editions L'Oiseau-Lyre. Monaco.

1941. — *Quatuor à cordes n° 1.*
Création : 1942. Quatuor Lespine. Inédit.

1942. — *Madrigal*, sur un poème de Jean Aubry. Mélodie pour soprano, flûte, harpe, violon, alto et violoncelle.
Inédit.

1943. — *Beauté, retirez-vous*, mélodie sur un poème de G. Couturier extraite de la musique de scène pour *l'Honorable Mr. Pepys*, pour soprano, flûte, harpe, alto et violoncelle.
Inédit.

1946. — *Trio*, pour hautbois, clarinette et basson.
Création : 1947. Paris. Trio René Daraux. Editions L'Oiseau-Lyre. Monaco.

1948. — *Quatuor à cordes n° 2.*
Création : 1949. Aix-en-Provence (Festival). Quatuor Calvet. Editions Heugel. Paris.

1949. — *Bocages*, trois Caprices précédés de trois Fanfares pour dix instruments.
Création : 1949. Paris : Hôtel Lambert. Direction : Henri Sauguet. Editions Choudens.

1960. — *L'Oiseau a vu tout cela*, cantate pour voix de baryton et orchestre à cordes. Poème de Jean Cayrol.

Création : 1959. Besançon (Festival). Orchestre de la Sarre. Direction : K. Ristenpart. Soliste : L.-J. Rondeleux. Editions Heugel. Paris.

1963. — *Golden Suite* (Quintette de cuivres), pour deux trompettes, cor, trombone, tuba.
Création : 1963. Paris : Centre Culturel Américain, par le Brass Quintett of New York.
1) Old gold. 2) Sweet gold. 3) On the gold. Editions Transatlantiques.

2. — *Duos d'instruments*

1923. — *Sonatine*, pour flûte et piano.
Création : 1924. Paris : Concerts Jean Wiéner. Solistes : Louis Fleury et Jean Wiéner. Editions Salabert. Paris.

1935. — *Suite*, pour clarinette et piano.
Création : 1936. Paris : « La Sérénade ». Solistes : Louis Cahuzac et H. Sauguet. Inédit.

1936. — *Barcarolle*, pour basson et harpe (ou pour violoncelle et piano).
Editions Le Chant du Monde. Paris.

1949. — *Plainte*, pour lame sonore et piano.
Editions Lemoine. Paris.

1960. — *Ballade*, pour violoncelle et piano.
Editions Transatlantiques.

1964. — *Sonatine bucolique*, pour saxophone, alto et piano.
1) Eglogue. 2) Chanson champêtre. 3) Rondeau pastoral.
Editions Leduc.

3. — *Deux pianos. - Piano à quatre mains*

1925. — *Vinès aux mains de fée* (Hommage à Ricardo Vinès), en collaboration avec Maxime Jacob, pour quatre mains.
Inédit.

1932. — *Les Jeux de l'Amour et du Hasard*, pour deux pianos.
Création : 1933. Paris : « La Sérénade ». Solistes : H. Sauguet et Francis Poulenc. Editions Max Eschig. Paris.

1949. — *Valse brève*, pour deux pianos.
Editions Max Eschig. Paris.

4. — *Piano solo*

1923. — *Trois Françaises.*
Création : 1923. Paris : Concert inaugural de l'Ecole d'Arcueil. Soliste : Marcelle Meyer. Editions Salabert. Paris.

1925. — *Trois Nouvelles Françaises.*
Création : 1925. Paris : Concert de l'Ecole d'Arcueil. Soliste : Ricardo Vinès. Editions Salabert. Paris.
1926. — *Sonate* en ré majeur.
Création : 1926. Paris : Concert de l'Ecole d'Arcueil. Editions Salabert. Paris.
1929. — *Romance* en ut (Souvenir des bords du Rhin).
Editions Salabert. Paris.
1929. — *Feuillets d'Album :* Valse - Nocturne - Scherzo.
Editions Jobert. Paris.
1933/34. — *Pièces poétiques* pour enfants (deux cahiers).
Editions Max Eschig. Paris.
1965/66. — *Le Bestiaire du petit Noë*, dix pièces enfantines (sur des poèmes d'Edwige Pépin).
Inédites.

SOLI D'INSTRUMENTS DIVERS

1930. — *Chant nuptial*, pour orgue.
Inédit.
1956. — *Sonate*, pour violoncelle.
Editions Ricordi. Paris.
1957. — *Chant de l'oiseau qui n'existe pas*, pour flûte, pour Claude Aveline.
Inédit.
1958. — *Soliloque*, pour guitare.
Editions Ricordi. Milano.
1962. — *Suite royale*, pour clavecin. (Pour Sylvia Marlowe.)
1) Révérences. 2) Médisances. 3) Sarcasmes. 4) Nostalgies ; et trois ritournelles.
Editions Max Eschig. Paris.

MÉLODIES (Chant et piano)

1. — *Cycles*

1921. — *Les Animaux et leurs Hommes*, sur sept poèmes de Paul Eluard.
Création : 1923. Paris : Salle Pleyel-Rochechouart. Soliste : J. Hubbard, ténor. Editions Jobert. Paris.
1922. — *Plumes*, trois poèmes de G. Gabory.

Création : 1923. Paris : Concert de l'Ecole d'Arcueil. Soliste : Jane Bathori. Editions Max Eschig. Paris.

1925. — *Cirque*, sur cinq poèmes de A. Copperie.
Création : 1925. Paris : Concert de l'Ecole d'Arcueil. Soliste : Germaine Copperie.

1927. — *Six Sonnets de Louise Labbé.*
Création : 1927. Paris : Salle Erard. Soliste : Jane Bathori. Editions Salabert. Paris.

1928. — *Quatre Poèmes de Schiller* (en français).
Création : 1929. Paris : Salle Erard. Soliste : Jane Bathori. Editions Salabert. Paris.

1929. — *Deux Poèmes de Shakespeare* (en français).
Editions Jobert. Paris.

1930. — *Deux Mélodies romantiques sur la Rose.* Poèmes de Théophile Gautier et de Lamartine.
Inédit.

1931. — *Polymètres*, sur six poèmes de Jean-Paul (en français).
Création : 1932. Paris : Concerts de « La Sérénade ». Soliste : Jane Bathori. Inédits.

1933. — *Cinq Poèmes de Holderlin* (en français).
Création : 1934. Paris : Ecole Normale de Musique. Soliste : Germaine Copperie. Inédits.

1937. — *Deux Poèmes de Rabindranath Tagore* (traduction : André Gide).
Création : 1938. Paris. Solistes : Pierre Bernac et Francis Poulenc. Inédits.

1938. — *Six Mélodies sur des Poèmes symbolistes.* Poèmes de Mallarmé, Laforgue et Baudelaire.
Création : 1942. Paris : Salle Gaveau. Soliste : Jacqueline Courtin. Editions Amphion. Paris.

1939. — *Trois duos*, sur des poèmes de la comtesse Murat, pour soprano et ténor.
Création : 1941. Paris. Solistes : la comtesse de Polignac et Paul Derenne. Inédits.

1940. — *Les bonnes Occasions*, scène lyrico-réaliste sur un texte de Georges Courteline, pour voix de femme et ténor.
Création : 1940. Paris : Cabaret Agnès Capri. Inédite.

1942. — *Neiges*, six mélodies sur des poèmes d'Antoinette d'Harcourt.
Création : 1942. Soliste : J.-E. Laffolye. Editions de France. Bordeaux.

1943. — *Trois Mélodies*, sur des poésies d'Abeille Guichard.

Création : 1943. Paris : Ecole Normale de Musique. Soliste : Geneviève Touraine. Inédites.

1943. — *Force et Faiblesse*, sur sept poèmes de Paul Eluard.
Création : 1944. Soliste : Ginette Guillamat. Inédit.

1944. — *Le Chèvrefeuille*, sur dix poèmes de Georges Hugnet.
Création : 1948. Besançon (Festival). Soliste : Gérard Souzay. Inédit.

1944. — *Cinq Poèmes de Max Jacob.*
Création : 1945. Paris : Ecole Normale de Musique. Soliste : Geneviève Touraine. Editions Heugel. Paris.

1946. — *Six Poèmes d'André de Richaud.*
Création : 1947. Paris : Ecole Normale de Musique. Soliste : Suzanne Peignot. Inédits.

1947. — *Trois Mélodies lyriques sur des textes frivoles.*
Inédites.

1948. — *Visions infernales*, sur six poèmes de Max Jacob.
Création : 1949. Paris : Salle du Conservatoire. Soliste : Doda Conrad. Editions Heugel. Paris.

1949. — *Mouvements du cœur*, pour voix de basse et piano, sur des poèmes de Louise de Vilmorin.
Création : 1949. Paris : Salle du Conservatoire. Soliste : Doda Conrad. Editions Heugel. Paris.

1958. — *Deux Poèmes de Roger Gaillard.*
Création : 1959. Paris : R. T. F. Soliste : Paul Derenne. Inédits.

1958. — *Mon Bien*, sur trois poèmes de G.-E. Clancier.
Création : 1959. Paris : R. T. F. Soliste : Anne Laloé. Inédit.

1959. — *Trois Elégies*, sur des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore.
Création : 1959. Paris : R. T. F. Soliste : Ginette Guillamat. Inédit.

1961. — *Vie des Campagnes*, suite chantée sur huit poèmes de Jean Follain.
Création : 1963. New York. Soliste : Alice Esty. Inédits.

1965. — *L'Espace du dedans*, trois chants pour voix de basse solo, sur des poèmes de Henri Michaux.
Création : 1965. Paris : Salle Gaveau. Soliste : Doda Conrad. Editions Max Eschig. Paris.

2. — *Mélodies séparées*

1929. — *Amour et sommeil*, poème de Swinburne.
Editions Salabert. Paris.

1929. — *Présence*, poème de René Laporte.
Editions Salabert. Paris.

1932. — *Herbst*, poème de R.-M. Rilke (en allemand).
1932. — *Les Ondines*, poème de Heine (en français).
1934. — *Aria d'Eduarda Poeta*, poème de Edward James (en français).
1934. — *Fumée légère*, poème de H.-David Thoreau.
1944. — *Bêtes et méchants*, chant dissident de Paul Eluard.
1944. — *Chant funèbre pour de nouveaux héros*, poème de P. Seghers.
1945. — *Le Bois amical*, poème de P. Valéry.
1945. — *Eaux douces*, poème de Germaine Beaumont.
1946. — *Bergerie*, poème de Léon Chabrillac.
1948. — *Le Chalet tyrolien*, poème de René Chalupt.
1953. — *Isis poignardée*, poème d'Armand Lanoux.
1953. — *Cinq Mars* (à la mémoire de Max Jacob), poème d'André Salmon.
1954. — *Sur une page d'album*, poème de Balzac.
1954. — *Deux Poèmes de René Laporte.*
1956. — *Image*, poème de Maurice Carême.
1963. — *Celui qui dort*, poème de Paul Eluard, à la mémoire de Francis Poulenc.
1964. — *Deux Sonnets de Shakespeare* (en anglais).
1966. — *Le Souvenir... déjà*, poème de Jean Gacon (à la mémoire de Henri Cliquet). Pleyel (pour deux voix égales).
1966. — *Prière dans le soir*, poésie de Edwige Pépin.

ŒUVRES POUR ENSEMBLES VOCAUX

1. — *Chœurs a capella*

1943. — *Ma belle forêt*, paroles de Gérard Pajot, pour quatre voix mixtes). Inédit.
1949. — *Les quatre Saisons* (extrait de la Symphonie allégorique), petite cantate pour chœur d'enfants à quatre voix.
Editions Françaises de Musique. Paris.
1953. — *Mouton-Blanc*, poésie de la princesse Bibesco.
Editions Salabert. Paris.
1960. — *Plus loin que la nuit et le jour*, cantate pour ténor solo et chœur a capella, sur un poème de Louis Emié.
Editions Salabert. Paris.
1965. — *Cinq Chansons*, sur des poèmes de Louis Emié (pour quatre voix égales, femmes ou enfants).
Inédites (chez l'auteur).

CHANSONS

Sur des paroles de : Jean Cocteau, J.-G. Auriol, Michel Vaucaire, Renée de Brimont, J. Lemarchand, Agnès Capri, Claude Marcy, Lise Deharme, Armand Lanoux, Lou Castel, J.-P. Giraudoux, André Salmon, Pierre Olivier, William Aguet, A. Dréjac, A. Hornez, Pierre Devaux, Denise Bourdet, Jean Anouilh, Cl. Delécluse, Elie Richard, Antoinette d'Harcourt, etc...

MUSIQUE RELIGIEUSE

1934. — *Petite Messe pastorale*, pour voix égales et orgue.
Editions Salabert. Paris.

1940. — *Cantique à Saint Vincent*, à trois voix et orgue.
Inédit.

1943. — *Je vous salue Marie*, pour voix élevée et orgue.
Editions Salabert. Paris.

1954. — *Requiem Aeternam*, à la mémoire de René Laporte, pour voix et orgue.
Inédit.

1957. — *Pie Jesu, Domine*, à la mémoire de Christian Dior, pour voix et orgue.
Inédit.

1959. — *Requiem Aeternam. - Libera me. - Pie Jesu. - Alleluia.* Extraits du film « Tu es Petrus », pour quatre voix a capella.
Editions Heugel. Paris.

1965. — *Ecce Homo*, suite de chants pour chœur mixte a capella.
Inédits (chez l'auteur).

MUSIQUE DE SCÈNE

Irma, de Roger-Ferdinand (Théâtre de l'Atelier-Charles Dullin, 1926). — *Le Retour de l'Enfant Prodigue*, d'André Gide (Théâtre du Rideau de Paris, 1933). — *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, de Molière (Compagnie des Quinze, Aix-en-Provence, 1934). — *Ondine*, de J. Giraudoux (Théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet, 1939). — *L'Ecole de la Médisance*, de Sheridan (Théâtre des Mathurins, 1940.) — *Les Perses*, d'Eschyle (pour Louis Jouvet, 1940). — *Sigismond*, de G. Courteline (Théâtre Agnès-Capri, 1940). — *Leonce et Lena*, de G. Büchner (1941). — *La Mort de Danton*, de G. Büchner (1941). — *Cinq Images pour Saint Louis à Damiette*, d'après Joinville (1941). — *De Mal en Pis*, de Calderon (Théâtre de l'Avenue, 1942). — *L'Honorable Mr. Pepy's*, de G. Couturier (Atelier-Barsacq, 1943). — *Ingeborg*, adaptation de Michel Arnaud (1943). — *Dix Images pour une vie de*

Jeanne d'Arc, textes choisis par A. Fraigneau (1943). — *Adonis*, de La Fontaine (1943). — *Le Pendu*, de X. de Christen (Groupe d'Art, 1944). — *Passe-Temps*, de G. Fermont (Groupe d'Art, 1944). — *A quoi rêvent les jeunes filles*, d'A. de Musset (Atelier-Barsacq, 1944). — *Monsieur et Madame Roméo*, de J. Berthet (Théâtre Saint-Georges, 1944). — *La Folle de Chaillot*, de J. Giraudoux (Athénée-Louis Jouvet, 1945). — *La Voiture versée*, de G. Courteline (Théâtre des Ambassadeurs, 1946). — *Marie-Antoinette*, de M.-L. Villiers et Ph. Erlanger (Théâtre des Galeries, Bruxelles, 1947). — *Dom Juan*, de Molière (Athénée-Louis Jouvet, 1947). — *La Tentation de Tati*, de J. Schlumberger (Théâtre Edouard-VII, 1949). — *Les Fourberies de Scapin*, de Molière (Marigny-J.-L. Barrault, 1949). — *Tartuffe*, de Molière (Athénée-Louis Jouvet, 1950). — *Théâtre-Conférence*, de X. de Courville (1950). — *Le Roi lépreux*, de S. Lilar (Théâtre du Parc, Bruxelles, 1951). — *L'Ecole des hommes*, de J.-P. Giraudoux (Théâtre Michel, 1951). — *Comme il vous plaira*, de Shakespeare (Comédie Française), Luxembourg (1951). — *Robinson Crusoë*, de Supervielle (Théâtre de l'Œuvre, 1952). — *La Tempête*, de Shakespeare (Festival de Nantes, 1955). — *Les Suites d'une Course*, de Supervielle (Théâtre Marigny-J.-L. Barrault, 1955). — *La Nuit des Rois*, de Shakespeare (1957). — *Carlota*, de M. Mihuna (1960). — *Otello*, de Shakespeare (Tréteaux de France, 1961). — *L'Ecole de la Médisance*, de Sheridan (Comédie Française, 1962). — *Un Amour qui ne finit pas*, d'A. Roussin (Théâtre de la Madeleine, 1963). — *Machinchouette*, de Marcel Achard (Théâtre Antoine, 1964).

MUSIQUES DE FILMS

Partitions pour les films suivants : *L'Epervier*, de M. L'Herbier (1933). — *La Fortune enchantée*, de Pierre Charbonnier (1935). — *Péchés de jeunesse*, de Maurice Tourneur (1941). — *Sur les chemins de Lamartine*, de Jean Tedesco (1941), — *Le Tonnelier*, de G. Rouquier (1942). — *Symphonie en Blanc - La Danse éternelle*. de S. Lifar (1942). — *L'Honorable Catherine*, de Marcel L'Herbier (1942). — *Le Cirque enchanté*, de J. Tedesco (1943). — *Le Charron*, de G. Rouquier (1943). — *La part de l'enfant*, de G. Rouquier (1943). — *Premier de cordée*, de Louis Daquin (1944). — *Farrebique*, de G. Rouquier (1946). — *Terre Sauvage*, de J. Manier (1947). — *Les Amoureux sont seuls au monde*, de H. Decoin (1948). *Clochemerle*, de Pierre Chenal (1948). — *Entre onze heures et minuit*, de H. Decoin (1949). — *Ouvrages du fer*, de M. Zimbacha (1949). — *Au revoir, Mr. Grock*, de P. Billon (1949). — *Julie de Carneilhan*, de J. Manuel (1950). — *Plein-Ciel Malgache* (1953). — *Images d'Epinal*, de Ph. Agostini (1953). — *Don Juan*, de John Berry (1956). — *Lorsque l'enfant paraît*, de Michel Boisrond (1956). — *Les œufs de l'autruche*, de D. de la Patellière (1957). — *Le Seigneur Julius*,

d'Abdul Wahab (1958). — *Tu es Petrus*, de Ph. Agostini (1959). — *Paul Valéry*, de Roger Leenhardt (1960). — *France*, d'Etienne Lallier (1962). — *Les Amants de Teruel*, de Raymond Rouleau (1962). — *Au pied de l'arbre*, Steinlen (1964) et *Ecce Homo*, d'Alain Saury (1965). — *L'Heure de la Vérité*, d'Henri Calef (1965).

MUSIQUES POUR LA RADIO ET LA TÉLÉVISION

Les trente-sept sous de M. Montaudoin, de Labiche (R. T. F., 1945). — *Les enfants terribles*, de Cocteau (R. T. F., 1947). — *Pépé et Carmelita*, de William Aguet (R. T. F., 1947). — *La Pharmacienne*, de J. Giraudoux (R. T. F., 1949). — *L'Oiseleur et la Fleuriste*, d'Armand Lanoux (R. T. F., 1950). — *Agathe de Nieul l'Espoir*, d'Odette Joyeux (R. T. F., 1950). — *Tendres Canailles*, d'après André Salmon (R. T. F., 1951). — *La plus longue nuit de l'année*, d'A. Lanoux (R. T. F., 1953). — *L'Ange Dudule*, de William Aguet (Radiodiffusion Suisse, 1954). — *Les Aventures d'Ulysse*, adaptation d'André Fraigneau (R. T. F., 1954). — *Monsieur Cendrillon*, de W. Aguet (Radiodiffusion Suisse, 1954). — *Lancelot du Lac*, d'André Fraigneau (R. T. F., 1955). — *Le Grand Ecart*, de Cocteau (R. T. F., 1956). — *Les Mille et une Nuits*, d'A. Fraigneau (R. T. F., 1956). — *Les Folies Amoureuses*, de Regnard (R. T. F. Télévision, 1957). — *Monsieur de Pourceaugnac*, de Molière (R. T. F. Télévision, 1958). — *L'Auberge de la belle Etoile*, d'A. Lanoux (R. T. F. Télévision, 1958). — *Les Mules du Vice-Roi*, de Stéphane Audel (R. T. F., 1959). — *A Saint-Lazare*, de Pierre Devaux (R. T. F., 1959). — *Le Zébu du Zoo*, de W. Aguet (Radiodiffusion Suisse, 1959). — *Monelle de la Nuit*, d'après M. Schwob (R. T. F., 1961). — *Christine*, de M. Suffran (R. T. F., 1963). — *Melmoth réconcilié*, d'après Balzac (T. V., Georges Lacombe, 1963). — *Destins*, d'après François Mauriac (T. V., Pierre Cardinal, 1965). — *Luisa de San Felice*, d'après Alexandre Dumas, André Fraigneau, Jean Moal, dix épisodes (O. R. T. F., 1966).

MUSIQUE CONCRÈTE

1955. — *Musiques de scène pour le Spectacle Jean Tardieu.*
Théâtre de la Huchette.
1956. — *Musique pour les « Temps du Verbe » de Jean Tardieu.*
Théâtre de la Huchette.
1957. — *Trois Aspects sentimentaux.*
1962. — *Les Amants de Teruel.*
Composition métaphonique pour « Le Rêve d'Isa ».

(Réalisations faites par le Groupe de Recherches de la R. T. F.)

DISCOGRAPHIE

Aspect sentimental. Musique concrète. La Boîte à Musique. BAM LD - 070.

Concerto pour piano et orchestre nº 1. Soliste : Vasso Devetzi. (Grand Prix du Disque 1964.) Orchestre de la Radio de l'U. R. S. S. Direction : G. Rojdestvenski. Chant du Monde. LDX - A 8300 mono-stéréo.

Les Forains, suite d'orchestre extraite du Ballet. Orchestre Lamoureux, direction de H. Sauguet. Chant du Monde. LDX - A 8300 mono-stéréo. (Grand Prix du Disque 1964.)

Farrebique. Orchestre Symphonique. Direction : S. Baudo. Véga. C 30 - A - 98.

Les Pénitents en maillots roses, par Paul Derenne, baryton et H. Sauguet, piano Orphée. LD - OE - 51.023.

Quatuor à cordes nº 2 par le Quatuor Parrenin. (Grand Prix du Disque 1963.) Véga. C 35 - S - 171.

Visions infernales, par Louis-Jacques Rondeleux, baryton et Henri Sauguet, piano. La Boîte à Musique. BAM - LD - 042.

Mélodies et Quintette instrumental, par Paul Derenne, Suzanne Lafaye et Quintette de Paris. Disque Sauguet. Charlin CC - PE - 2.

Suite royale, pour clavecin. Par Sylvia Marlowe. DECCA - DL - 710.108. (Américain).

Symphonie de Marches, pour orchestre. Orchestre de la S. N. C. F. Direction : Robert Blot. Tirage réservé aux Congressistes du XIXᵉ Congrès International des Chemins de Fer.

Les Trois Lys, pour orchestre. The Louisville Orchestra. Direction : R. Whitney. The Louisville Orchestra Comm. LOU - 545.10 (Américain).

La Solitude. Orchestre Pro Musica. Direction de l'auteur. Heugel - D. H. - 1.

Henri Sauguet parle... D. C. F. Collection « Français de notre temps ».

Le Chemin des Forains. Chanson de Jean Dréjac (plusieurs enregistrements, Edith Piaf).

La Valse des Si. Chanson. Juliette Gréco. Philips - P 370/179 F.

Le Chemin des Forains (à l'accordéon, à l'orchestre et à l'orgue de barbarie : L. Noël).

PRINCIPALES SOURCES LITTÉRAIRES DE CET OUVRAGE

Pierre Ancelin : *Entretiens sur l'art actuel.* (Les Lettres Françaises. N° 1044 du 3 septembre 1964.)

Gisèle Brelet : *Henri Sauguet.* (Histoire de la Musique. Tome II. Encyclopédie de la Pléiade. Editions Gallimard.)

Christian Dior : *Christian Dior et moi.* (Bibliothèque Amiot-Dumont.)

André Fraigneau : *Entretiens avec Henri Sauguet.* (Emissions réalisées par la R.T.F.)

Darius Milhaud : *Notes sans musique.* (Editions Julliard.)

Jean Roy : *Musique française.* (Collection : « Présences contemporaines ». Nouvelles Editions Debresse.)

Henri Sauguet : *Conférence sur Max Jacob.*
Mes Musiques pour la scène. (Les Cahiers du Vieux-Colombier. N° 2, février 1961.)
Naissance d'un ballet : La Dame aux Camélias. (Théâtre. Janvier 1960.)
Propos enregistrés pour la Phonothèque Nationale.

Marcel Schneider : *Henri Sauguet.* (Editions Ventadour.)

Igor Strawinsky : *Poétique musicale.* (« Le Bon Plaisir ». Editions Plon.)
Chroniques de ma vie. (Editions Denoël.)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit un portrait du compositeur et un fac-similé de la partition de la Mélodie Concertante pour violoncelle et orchestre (1964), *créée par Mstislav Rostropovitch, à Moscou.*

Les légendes des photos ont été rédigées par Henri Sauguet.

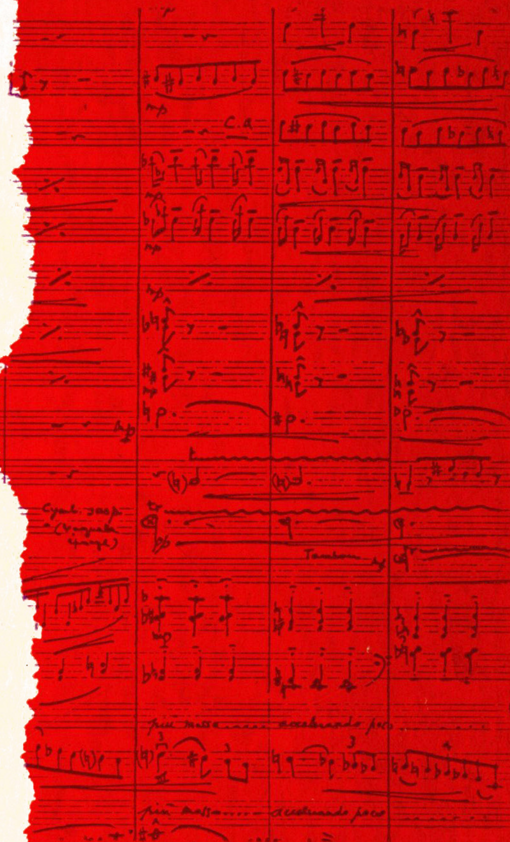
TABLE

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE WALLON
A VICHY,
LE 25 AVRIL 1967.

D. L., 2-1967. — Editeur, n° 1708. — Imprimeur, n° 1066.

Imprimé en France.

Henri Sauguet est le plus digne représentant de l'élégante et fine tradition de la musique française. Du "Plumet du Colonel" aux "Forains", c'est une merveilleuse histoire de la musique que nous conte France-Yvonne Bril.



dans la même collection :

1. CHOSTAKOVITCH
2. PROKOFIEV
3. HAYDN
4. MONTEVERDI
5. LISZT
6. BEETHOVEN
7. POULENC
8. J.-S. BACH
9. TCHAIKOVSKI
10. CHOPIN
11. RAVEL
12. STRAUSS
13. BRUCKNER
14. BIZET
15. BRAHMS
16. SCHUMANN
17. SCHUBERT
18. STRAVINSKY
19. VIVALDI
20. MASSENET
21. MESSIAEN
22. SIBÉLIUS
23. DEBUSSY
24. VERDI
25. MOZART
26. MENOTTI
27. DE FALLA
28. FRANCK
29. DVORAK
30. HONEGGER
31. VILLA LOBOS
32. ROUSSEL
33. SAUGUET